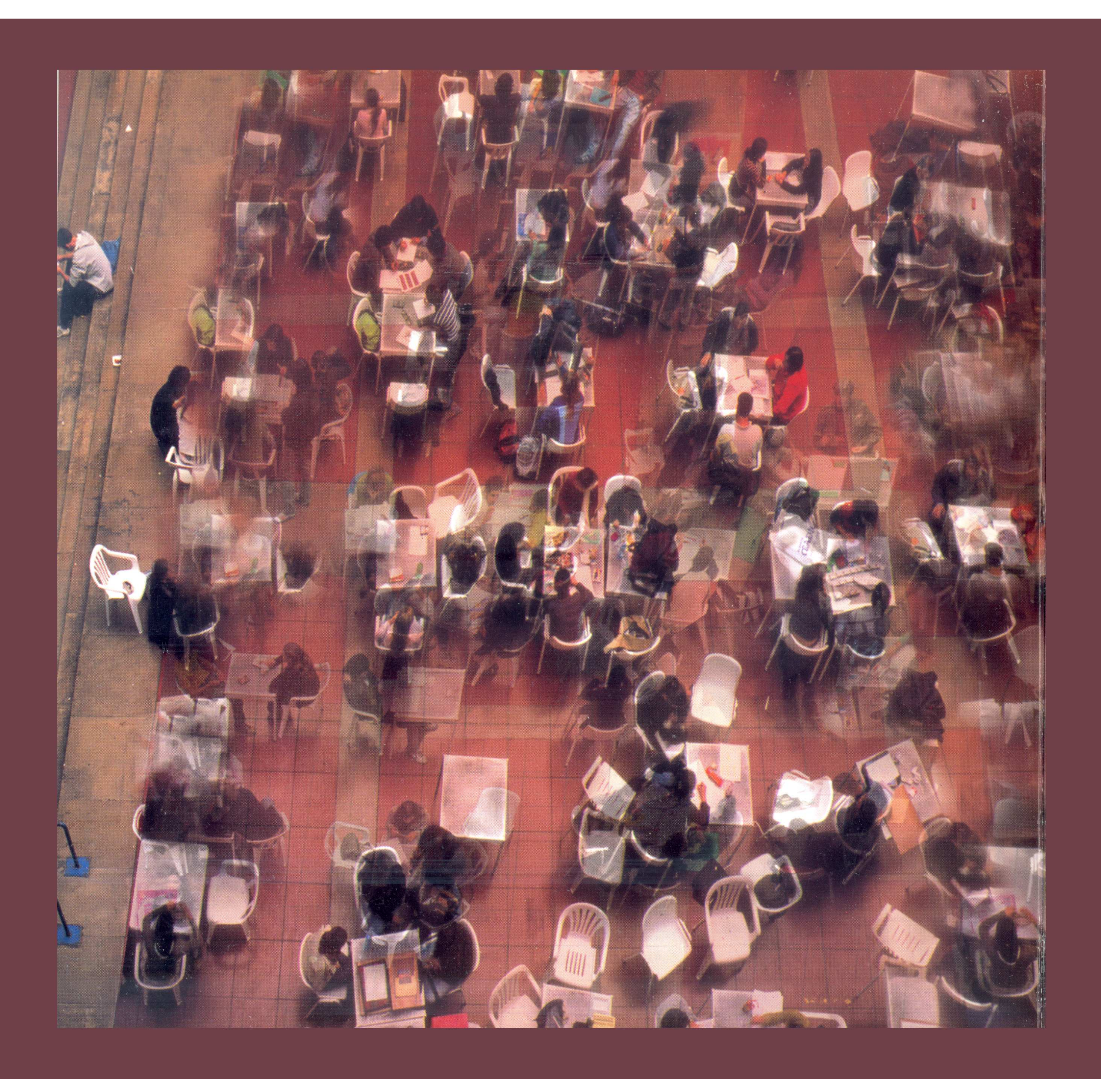
educación en democracia

contextos > REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DISEÑO Y URBANISMO DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES







contextos

> OTOÑO 2004

> REVISTA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

CONTEXTOS@FADU.UBA.AR • WWW.FADU.UBA.AR

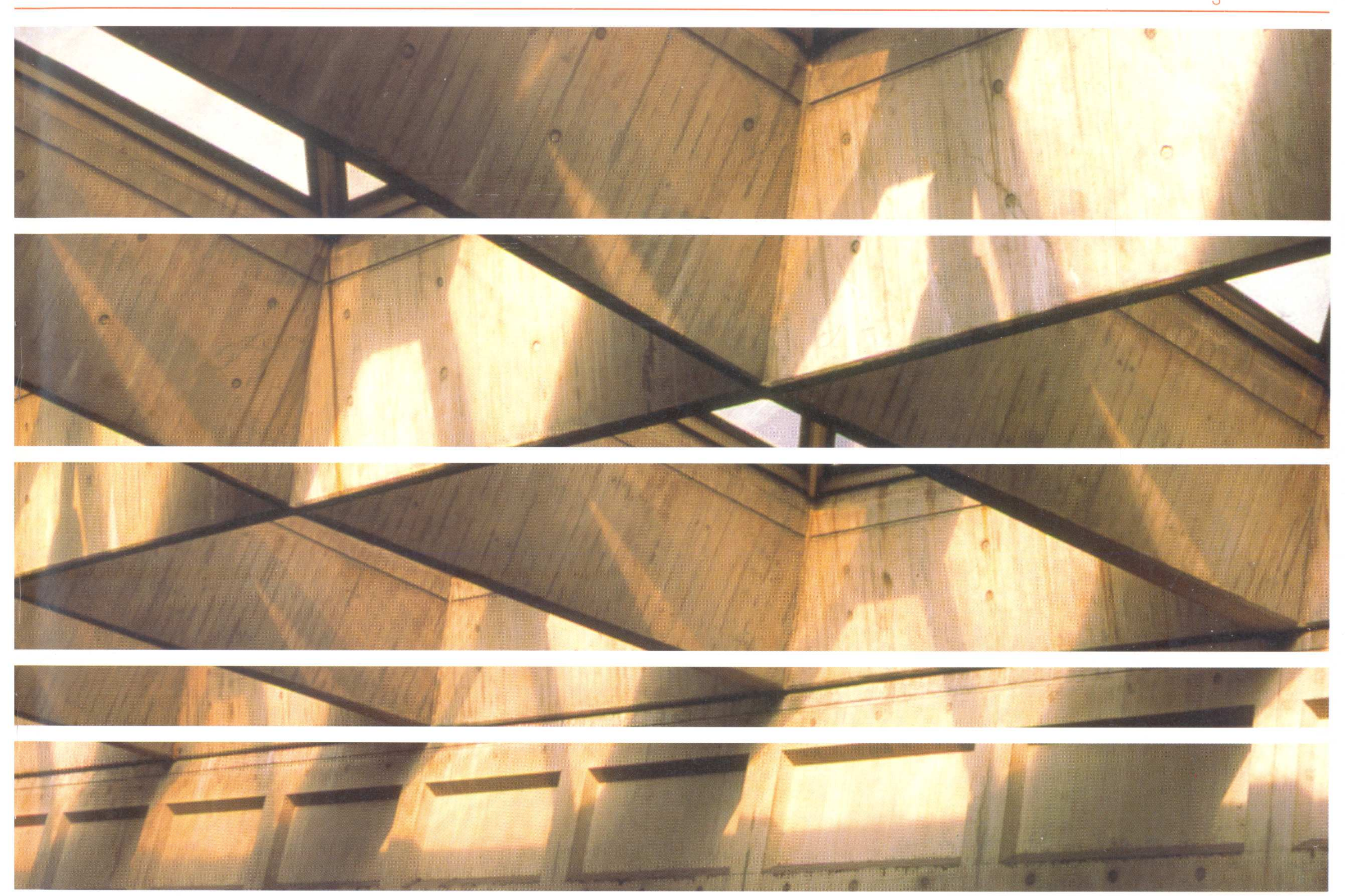


> FACULTAD DE ARQUITECTURA, DISEÑO Y URBANISMO

> PABELLÓN 3 • 4° PISO • CIUDAD UNIVERSITARIA • BUENOS AIRES

SUMARIO

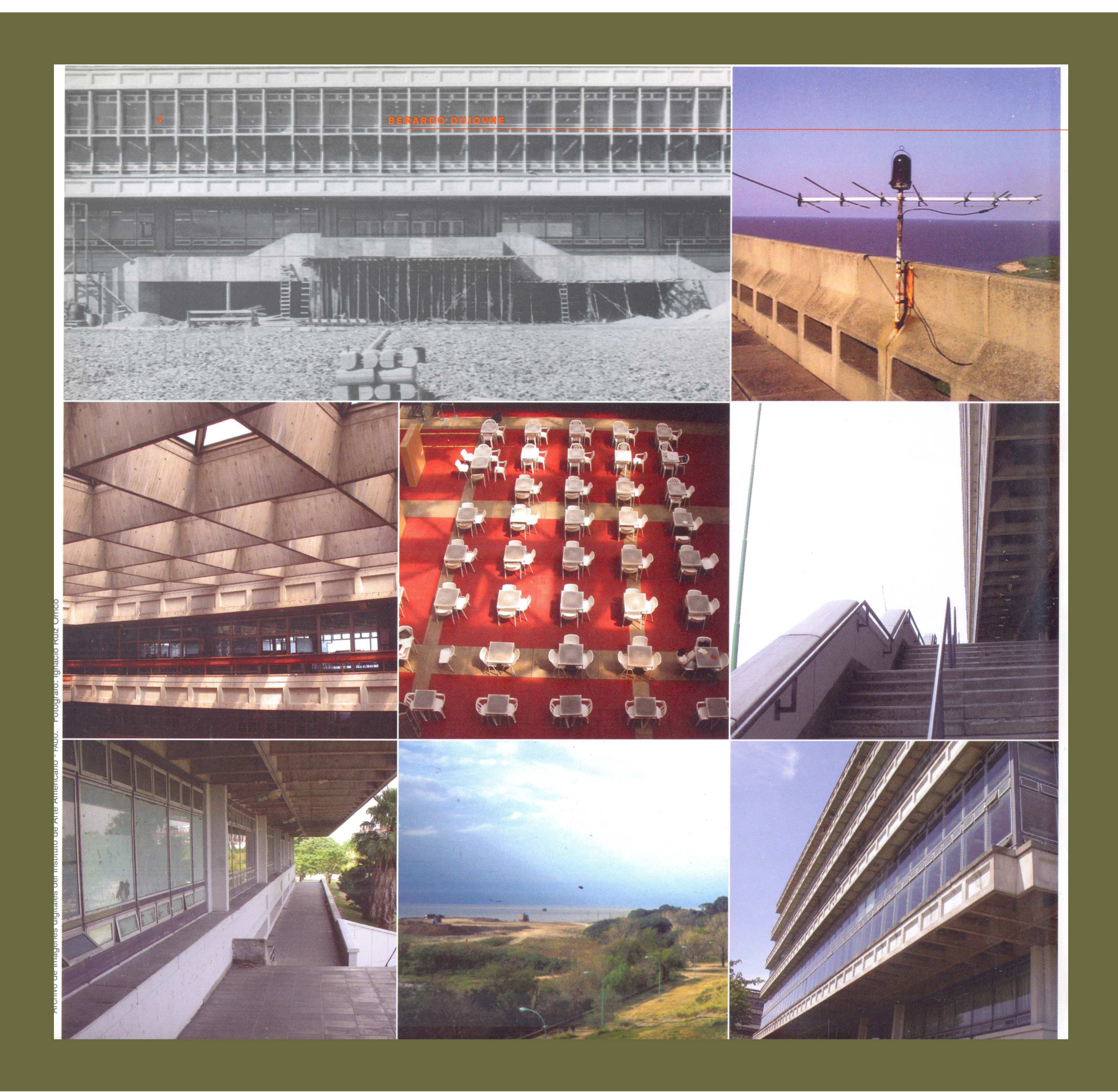




STAFF

DIRECTOR > arq. Berardo Dujovne ASESOR EDITORIAL > arq. Carlos A. Méndez Mosquera CONSEJO EDITORIAL > arq. Ricardo Blanco > arq. Víctor Bossero > arq. Marcelo De Cusatis > arq. Jorge Iribarne > arq. Enrique Longinotti CURADOR DEL NÚMERO > arq. Roberto Fernández COORDINACIÓN EDITORIAL > arq. Aída Daitch DISEÑO GRÁFICO > dg. Alejandro Luna > dg. Carolina Mikalef DISEÑO DE TAPA > dg. Alejandro Ross FOTOS DE TAPA > Csaba Herke CORRECCIÓN > Valeria Corces DIAGRAMACIÓN > dg. Jimena Caamaño > dg. Ma. Agustina Lerones FOTOGRAFÍA > Alejandro Leveratto DIGITALIZACIÓN DE IMÁGENES > IAA PELÍCULAS, FOTOCROMOS E IMPRESIÓN > Brapack s.a. Zinny 1685, Buenos Aires.

ISBN 0329-241X



Archivo de imágenes digitales del Instituto de Arte Americano - FADU. Fotógrafo: Ignacio Ruiz Orrico

Entrevista al Decano

BERARDO DUJOVNE
Arquitecto.
Vicerector de la UBA
Decano de la FADU-UBA

AD> Queremos que nos cuente cómo fueron los primeros momentos del proceso de normalización.

BD> Asumí el cargo de Decano Normalizador en los primeros días de enero del 84. Llegué y encontré la Facultad vacía. Sólo el río adelante. Me recibió el Director General Administrativo y me esperaba también, el Decano saliente, arquitecto Piña, último del Proceso, quien me entregó las llaves del auto oficial, como acto de traspaso de mando.

Empecé a trabajar en dos direcciones: una, la de conformar un equipo y otra, la de informarme de las condiciones y existencias reales.

La Facultad estaba cerrada, la gente de vacaciones. El desafío era producir los cambios que seguramente hacían falta, antes de empezar las clases. Pero no sabíamos cuáles eran, ni en qué áreas.

En ese momento, había una sola carrera, Arquitectura.

AD> Recuerdo el episodio del curso de ingreso que estaba contratado.

BD> Sí. Esos fueron los temas de los que me fui enterando. El curso de ingreso previsto para el año lectivo 1984 contrataba al mismo equipo docente que lo dictaba en los años de la dictadura. Introdujimos algunas medidas de "maquillaje" porque había que ponerlo en práctica inmediatamente. No se podía hacer mucho más.

Detectamos que la enseñanza en los talleres estaba muy degradada. En la Facultad se dictaba Arquitectura, pero la enseñanza del proyecto había dejado de ser el eje del dictado. Quedaba claro que había que hacer una convocatoria amplia para armar nuevas cátedras. Inmediatamente se hizo un llamado muy fuerte a todos los arquitectos que ya habían sido profesores. Algunos se habían alejado en el 66, otros habían vuelto en el 73 ó 74. Los invité a participar sin ningún tipo de discriminación política ni ideológica, para que se incorporaran todos aquellos que tenían un aporte para hacer. Se pudo conseguir que todos estos arquitectos sintieran la Facultad como propia, que vinieran y pusieran su esfuerzo. Esta convocatoria fue fundamental para las medidas que fuimos tomando después.

Una facultad con muy buenos profesores es una buena facultad, independientemente de los planes de estudio. En cambio, el mejor plan de estudio, la mejor estructura

Entrevista realizada por Aída Daitch, arquitecta, coordinadora editorial de la Revista *Contextos*.

pedagógica, sin buenos profesores no funciona.

Es muy difícil enseñar a proyectar sin una buena experiencia profesional... Hay una dialéctica entre la enseñanza y el campo profesional. Muchos de los que había convocado tenían práctica docente, algunos sólo profesional, pero fue una experiencia muy rica. Todos participaron en un proyecto común desde agrupaciones e ideologías arquitectónicas distintas. Logramos así más de treinta cátedras que funcionaron en paralelo.

Las convocatorias y los concursos marcaron el comienzo de la normalización.

El CBC nace un año después. Cuando tuve conciencia de que se concretaba, decidí que la Facultad tenía que capitalizarlo. Hicimos coincidir el dictado de las materias proyectuales y de dibujo del CBC con los días de los talleres correspondientes de la carrera. Los profesores de la casa se hicieron cargo de esas áreas para garantizar el nivel académico.

En ese momento, no estaba terminada la planta baja. Negocié con el Rector Delich ceder espacio para el CBC, para que todas las materias principales se dictaran en el ámbito de la Facultad. Rectorado hizo las obras, terminó el edificio que estaba inconcluso, así pasó la Facultad de Arquitectura a compartir su edificio con él. Esto surgió de la estructura que tenía Arquitectura. Todo el equipo de Introducción a la Arquitectura se trasladó al CBC, pasó a ser Introducción al Conocimiento Proyectual, materia introductoria a todas las carreras que se crearon en ese momento. Ese cambio fue muy importante y además, parte de los profesores de Morfología fueron a dar clases de dibujo. De esta manera el CBC fue realmente el primer año de las carreras.

Paralelamente, detectamos aspiraciones en un grupo de estudiantes que se iniciaban en Arquitectura, para luego armar su trabajo profesional alrededor del Diseño Gráfico o del Diseño Industrial. De hecho, algunos de los diseñadores más prestigiosos y reconocidos en nuestro medio eran arquitectos. Los convocamos para organizar una carrera de diseño, con la idea de que se bifurcara en una rama de diseño de producto y otra de diseño de comunicación.

Lo cierto es que la comisión que armamos a tal fin trabajó en dos grupos separados: uno de diseño gráfico y otro de diseño industrial, y cada uno llegó a la conclusión de que había que hacer dos carreras. Como la preocupación era dejar las carreras funcionando en el plazo de dos años previsto por el Ministerio para la normalización, pareció razonable comenzar con las dos carreras independientes en vez de una integrada.

En dos años estuvieron en marcha Diseño Gráfico y Diseño Industrial y el CBC con las materias que nos interesaban.

AD> ¿Cómo fue la repolitización después del Proceso y cómo se reinstaló la cultura de la política?

BD> Los estudiantes ya venían participando en diferentes agrupaciones en la etapa final de la dictadura militar. Es decir, que el Centro de Estudiantes ya había empezado a actuar antes de que terminara el Proceso, con cuidado y prudencia, pero es cierto que ya había una incipiente repolitización en la sociedad y en los estudiantes. De manera que la actividad estudiantil estaba germinando. Simultáneamente, con el ingreso de catorce equipos docentes, se fue estructurando la politización de los Claustros. En el comienzo había un poco de abulia mezclada con el miedo aprendido en esos años.

Recuerdo que el cartel que fue pintado con el nombre de los desaparecidos fue quemado y rehecho por los estudiantes varias veces. Por temor a que se destruyera nuevamente, hicimos una placa con todos los nombres pero el cartel fue pintado otra vez y es una imagen impactante cuando se ingresa en la Facultad.

AD> En relación con las primeras elecciones ¿Cómo se fue conformando el conocimiento de la mecánica del voto? ¿Cómo se organizaron los tres claustros?

BD> La Asamblea Universitaria tenía que aprobar el Estatuto. En ese momento no había Asamblea por que estábamos en el período de normalización y el rol de la Asamblea estaba en manos del Ministro de Educación que era Alconada Aramburú. El fue quien aprobó el Estatuto, que había sido el que regía en la Universidad hasta la Intervención



de 1966, el de la universidad reformista.

Con el Estatuto ya aprobado, se pudo llamar a elecciones de claustros para elegir las nuevas autoridades. En todas las facultades, salvo en Psicología, se hicieron al mismo tiempo.

Nosotros fuimos de los pocos que llegamos en fecha exacta. En otras facultades se estiró un poco más. Pero en casi todas ellas, con la excepción señalada de Psicología, se pudo llegar antes de marzo, para que se pudiera constituir la Asamblea y nombrar al Rector.

Había mucha fuerza, una energía y una química muy fuerte en el accionar, mucha dedicación de todos.

El Claustro de Estudiantes, de acuerdo con el Estatuto se conformó con los estudiantes regulares. En el caso de Graduados, se abrió el padrón de graduados y se inició la inscripción. El Claustro de Profesores era el más complicado y fue donde pusimos el mayor esfuerzo. Se concursaron muchos cargos, se hizo una revisión de los concursos anteriores, muchos quedaron vigentes pero también hubo bajas, cuando se detectó que el trámite no había sido el que debía o no se correspondía con los principios que se habían fijado para el procedimiento de los concursos.

Y así se pudo confeccionar el padrón, con profesores que tenían concursos anteriores y que fueron reconocidos, más los concursos que nosotros hicimos. Igualmente como se temía que hubiera alguna impugnación de profesores cuyo concurso había sido anulado, hicimos las elecciones antes.

AD> Me gustaría que señale los hechos significativos de estos veinte años.

BD> El principal balance de estos veinte años es la generación de espacios de diversidad que pudieron convivir dentro de la Facultad. Creo que la diversidad, las diferencias ideológicas y la discusión le dan fuerza a la institución.

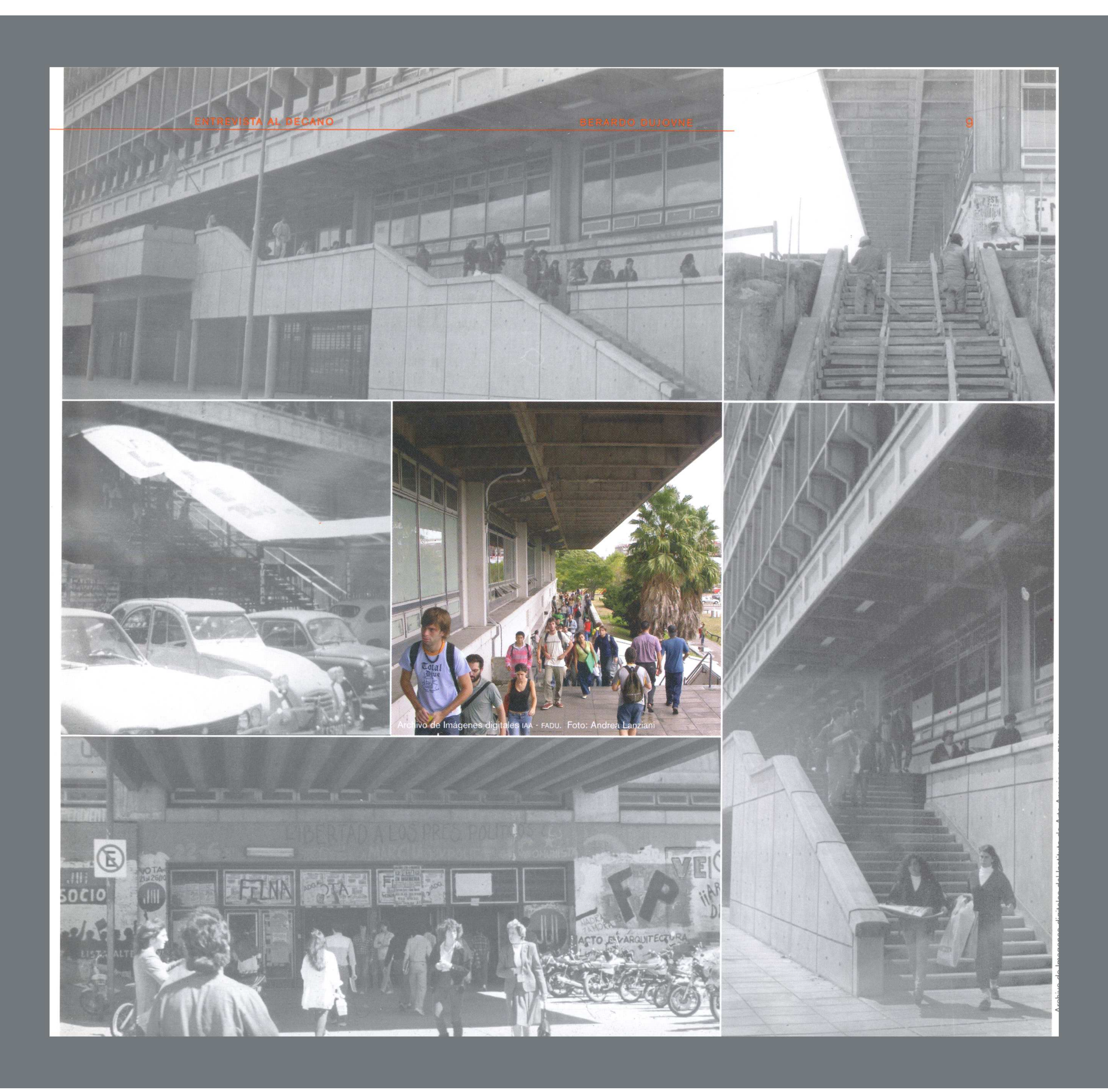
Otro aspecto que me interesa señalar es el desarrollo de las carreras de diseño, que han tomado mucha importancia dentro de la estructura de la Facultad. Sin embargo fueron agregándose sin articulación y me parece que es importante que empiecen a estructurar un sistema, que es una manera de aprovechar las potencialidades de cada una. Probablemente, hasta ahora hemos disfrutado la diversidad, pero nos falta articularla para enriquecimiento mutuo.

Otro aspecto destacable es el discurso de la investigación que casi no existía en la Facultad, salvo en algunas áreas muy concentradas. Se fue creando y consolidando un sistema de investigación que es nuevo y que tiene bases sólidas como para desarrollarse. Necesitamos vincularlo con el grado y el posgrado.

Hoy tenemos un sistema de posgrado, de doctorado y de carrera docente muy importante. Si tuviera que hacer un balance diría que el sistema de investigación es perfectible, que el sistema de posgrado es perfectible, pero que antes no los teníamos. Hoy tenemos posgrados que están funcionando y que debemos articular y mejorar. En los últimos años también se desarrolló con fuerza el área de publicaciones y cabe destacar la reciente creación de Ediciones FADU.

De las diferentes áreas de convenios, me interesan dos. Unos son los de cooperación académica con universidades del país o del exterior. En ese sentido, hemos trabajado muy fuerte con universidades europeas. Tenemos el convenio de doble diplomatura para las carreras de Arquitectura y de Diseño Industrial con el Politécnico de Milán, donde los alumnos pueden acceder a los dos títulos. Estamos trabajando en la misma dirección con La Sapienza de Roma y hemos suscripto también convenios en el dictado de algunos posgrados. Como tenemos poca tradición en posgrados, esos acuerdos nos permitieron perfeccionarlos. Este es un aspecto también muy importante, porque la cooperación académica nos permite enriquecernos y enriquecer a otras universidades.

Por otro lado, hay ciertos convenios con organismos públicos donde los profesores o investigadores tienen la fortuna de hacer trabajos que de otra manera no podrían hacer. Estos trabajos, que no son ni estrictamente profesionales, ni estrictamente de investigación, abren camino hacia distintas



Archivo de Imágenes digitales IAA - FADU. Foto: Andrea Lanziani



Archivo de Imágenes digitales del Instituto de Arte Americano - FADU.

áreas de conocimiento. Por ejemplo, cuando hicimos con la Ciudad de Buenos Aires el relevamiento de las áreas de preservación histórica, no fue un trabajo profesional ni una profunda investigación. Lo mismo ocurrió cuando hicimos, también para ellos, la evaluación de los 800 edificios escolares que manejaba la ciudad. Se mandó a todas las cátedras a hacer esa evaluación y fue interesantísimo.

Como cierre, a lo largo de estos años hubo una verdadera preocupación por el edificio. Se consiguió terminarlo y hay también un gran esfuerzo para mantenerlo en todos sus aspectos.

AD> De todas maneras el tamaño en relació con la cantidad de alumnos es ajustado. Nosotros siempre decimos que tenemos que adecuar la tarea docente a la capacidad de las aulas.

BD> Y sí, hoy nos falta espacio.

AD> ¿Cuáles son los desafíos que Ud. encuentra para la FADU en este momento?

Estoy seguro de que la diversidad es enriquecedora. También que el encuentro debe realizarse sin pérdida de los saberes de cada disciplina. La existencia de múltiples enfoques es una excelente base para pensar el futuro. Hasta ahora la FADU no pudo aprovechar este potencial. Arquitectura, con mayor historia disciplinar, sintió a las nuevas carreras como una intrusión, y, simultáneamente algunas de ellas necesitaron usar su tiempo y energía en definir su propio campo de conocimientos y formar docentes.

Como lo reflejan muchas de las opiniones incluidas en esta publicación, éste es un buen momento para el balance, pero sobre todo para proponer caminos de confluencia. Es necesario fortalecer la estructura de la Facultad. Promover contactos más fluidos entre áreas equivalentes de distintas carreras, sin perder la especificidad disciplinar.

No puedo ignorar, y me preocupa, la falta de profundidad de muchas de las manifestaciones de la cultura actual. Este fenómeno es mundial, pero no por eso se puede eludir la responsabilidad para modificarlo, que le cabe a la Universidad y a la Facultad.

Creo que es necesario asumir, a partir del conocimiento de la propia realidad, las oportunidades y amenazas de una globalización creciente.

Considero que la mejor manera de encontrar posiciones comunes, es el debate, abierto, en un clima de tolerancia, que no eluda el disenso, pero que intente arribar a algunos consensos de base.

En ese sentido, estamos abocados a desarrollar una política amplia de concursos docentes en todas las carreras, que con el aporte de jurados de excelencia complete la integración de nuestro cuerpo docente.

En momentos como el actual, después de la crisis que hemos pasado, es bueno hacer un balance. Creo que el aspecto más terrible de la crisis fue la falta de proyectos. Es decir, se trabajó y se sigue trabajando todavía en cómo salir de ella, pero considero que hay que pensar en un proyecto a futuro para el país en el mediano plazo y para hacerlo hay que basarse en el conocimiento y desarrollar determinadas áreas que nos permitan crecer hacia el futuro. Esto se hizo en investigación y es una discusión que tenemos que darnos, cómo articularla no solamente dentro de nuestro sistema educativo, sino en un proyecto de futuro. La Universidad tiene un rol muy importante a jugar en el país, tiene aportes para hacer. Está sostenida por la sociedad y tiene como uno de sus deberes el contribuir a crear proyectos.

Es necesario recalcar que los logros de estos veinte años y los que se podrán conseguir, fueron y serán posibles gracias al aporte de la comunidad universitaria en su conjunto y especialmente al entusiasmo y dedicación de los docentes. ■



Archivo de Imágenes digitales IAA - FADU. Foto: Andrea Lanziani

Fotos A, B y C: Ossaba Henke



Fotos: Csaba Herke

La Biblia y el calefón

ROBERTO FERNÁNDEZ
Arquitecto.
Profesor titular de Historia
y Subsecretario de Posgrado
FADU-UBA

> Estamos en el tiempo de un balance: *1984-2004, 20 años de Diseño y Democracia*, democracia diseñada o diseño democrático; las dos décadas que nos permiten vincular la velocidad de una época con la pequeña historia del diseño promovido, enseñado y actuado desde la FADU porteña. Dos décadas en que ésta pasa de FAU a FADU agregando una "D" de Diseño e incorporando un tiempo intenso de idas y vueltas, avances y contramarchas superpuestos a los frenéticos años argentinos de este tiempo de naturalización de lo democrático, pero todavía tan lejano de una calidad de vida socialmente generalizada.

Dos décadas además, de *masividad* universitaria, en la que de los 35.000 graduados en Buenos Aires en el siglo que lleva el otorgamiento del título, estudiaron y se graduaron 30.000, un extraordinario volumen de profesionales ingresados al ruedo justo cuando las tareas del diseño, sobre todo el urbano-arquitectónico, empezaron a escasear y a monopolizarse.

Ahora que entre los diferentes *remakes* de época también vuelve el tango, uno podría decir que "20 años no es nada...." (y quizá efectivamente sea poco para la vida de una sociedad o para la forma de una ciudad) o bien apelar a ese nietzscheano descentrado que fue Discepolín y usufructuar su nihilista imagen del cambalache, como metáfora de época. Pero, para no alterar demasiado a los espíritus sensibles y almas bellas, sí permítaseme quedarme con ese par de objetos tangueros, "Biblia" y "calefón", como referente de estos años, en parte porque la Biblia es el objeto gráfico que da origen a la galaxia Gutemberg y de allí al mundo del diseño gráfico y comunicacional y porque el calefón es uno de los más modestos *gadgets*[1] modernos que podría emblematizar la preocupación de un diseño industrial al que estos años ilusionistas le escamotearon la industria.

Porque para empezar, esa "D" agregada a la ahora FADU quizá contenga algo del impulso desmaterializante y recesivo, del pasaje del *hardware* al *software* que hace declinar en estos mismos años a la otrora políticamente poderosa "U" y a la socio-profesionalmente exitosa "A".

Sin embargo, me resisto a abandonar así nomás el concepto "cambalache", dado que por una parte y sin ser excesivamente chicanero, tiene que ver con esa otra noción

NOTA > 1 Término habitual en diseño industrial que significa objeto funcional seductor o perverso.

filosófica de los 90 ("pizza con champagne") y con la tradición babélico-esperpéntica de nuestra cultura, trabajada cruelmente por Arlt o por visitantes espantados como Gómez de la Serna o Gombrowicz, recuperada culteranamente por Piglia y tensada a un paroxismo satírico en Borges, Xul o Macedonio.

De modo que unos "años-cambalache" tienen bastante que ver con el tambaleante modo en que se construye una identidad, a caballo entre el deseo europeo y la realidad –o la sangre– mestiza (bastante bien lavada por Sarmiento, Alberdi y Roca).

Lo esperpéntico, macarrónico, babélico del cambalache nacional (cualquier resonancia con el Discépolo posmoderno –Enrique Pinti– puede ser aceptada) tiene, pues, que ver con ese "querer y no poder" que horrorizaba a Ricardo Rojas cuando escuchaba en las calles porteñas del primer cuarto de siglo hablar los diversos cocoliches que fundían dialectos marginales de Calabria, Galicia, Ucrania, Siria o Turquía con la necesidad de comunicación de la vida social y una creciente voluntad de pulcritud que casi consiguen Sarmiento, Magnasco y Saavedra Lamas con



A > Patio central de la FADU. 1985
B > Patio central de la FADU. 2000



la formidable empresa de una escuela pública que fuera más que nada, escuela de aculturación urbana. La "polifonía de dialectos" configura así nuestra identidad mestiza –nos guste o no– y así diría, alcanzamos un estatus siempre negado de "cosmopolitismo sincrético", probablemente precursor del multiculturalismo que ahora emblematiza la desgarrada cultura mundial contemporánea y global.

La marca indeleble del sustrato antropológico de una cultura nacional sería ese sedimento de mestizaje que deviene del turbulento *gringaje*, yuxtapuesto además a los culturas autóctonas del territorio –la andina y la guaranítica– que reflotarán como naturaleza no extinguida con los movimientos demográficos de mitad de siglo y con el capital político esencial del populismo, primera formación político-cultural argentina exitosa en asumir la realidad de la doble mixtura de las dos migraciones (externa e interna) para concluir –en Scalabrini o Marechal– que lo argentino no es nada más que eso, acabando si se quiere la teoría del Extremo Oeste (de Europa). Que un "turco" (que desde luego, no proviene de Turquía, como nuestros "rusos" tampoco vienen de Rusia) tenga patillas y poncho –algo no habitual en El Líbano– era una posibilidad digamos hasta positiva de tal cambalache; que tal combinación se revista de Armani y Ferrari abandona el modelo del peronismo *inclusivista* y se hunde, obscenamente, en la nostalgia de volver a la teoría del Extremo Oeste, sólo que ahora, a la manera marxista, como una historia repetida bajo la versión tragicómica y en clave de festival de excesos éticos y estéticos: el pastiche o lo paródico, esas figuras del detritus *postmodern* develadas por F. Jameson en su temprano librito[2] en que sitúa a lo posmoderno como cultura del capitalismo avanzado y que resulta bastante bien traducido en las escenas posmodernas con que Beatriz Sarlo[3] describe nuestro presente banal de los 90.

El modelo del "cambalache babélico" entonces no es un patrimonio de la primera mitad del siglo XX sino que atraviesa límpidamente todo ese siglo para desembocar en la pueblada de 2001 y la eclosión de nuevos sujetos *problematizadores* del europeísmo deseado (pero en todo caso también resultado de la globalización *amosaicada* de pequeños núcleos selectos dentro de inmensos bolsones de pobres o marginales *invisibilizados* como propone el nuevo libro de Sennett, a saber, cartoneros, piqueteros, asambleístas populares, desocupados estructurales y condenados, gente de a pié, etc.

El cambalache –como concepto socio-antropológico– igual que la pintura *fauve*, delimita sus campos con brocha gorda y los bordea con gruesos límites; hay bastante turbiedad y muchos matices dentro de cada microuniverso *cambaláctico* (... no todos los

B > 20 de diciembre de 2001.
Fotografía de Csaba Herke

NOTA > 2 *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, Paidós, Buenos Aires, 1992.

NOTA > 3 *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires, 1994.

NOTA > 4 *Edge of Empire. Postcolonialism and the city* Editorial Routledge, Londres, 1996.

NOTA > 5 *La ciudad global*, Eudeba, Buenos Aires, 1999.

cartoneros son lo mismo y rápidamente conforman una minisociedad clasista, con explotados y explotadores, con integrados y asociales, etc.) y a la vez, tienen una nítida frontera que los contiene, frontera que los neourbanistas empiezan a identificar como "bordes de guetos". Unos guetos que, para desesperación retrospectiva de los que diseñaron el de Varsovia (que en este tiempo volvimos a ver razonablemente documentado en el film *El Pianista*, de Polansky) ahora son lábiles, tácticos, entrecruzados con otras delimitaciones, como ocurre en el reputado barrio de Belgrano R y con los trenes que pasan por su estación, entre los cuáles cada tanto, se entremezcla discretamente "El tren blanco" –sin luces, ni asientos– en que viajan los cartoneros.

De alguna manera y como réplica, la plaza del barrio de Belgrano se rodeó de rejas, inaugurando entre nosotros la aristocrática prosapia de los *squares* londinenes. Según se dice una de las pasiones urbanas del Presidente De la Rúa consistió en el enrejado de parques, plazas monumentos y estatuas y el deseo incumplido de enrejar la Casa Rosada y sus alrededores.

Documentar, registrar, tipificar y extraer alguna teoría urbanística-diseñística-arquitectónica del universo *cambaláctico* posmoderno y globalizado con el que se debe convivir en Buenos Aires (pero también en Rosario y Córdoba y desde luego en Lima, Bogotá o Río) es una no menor tarea epistemológica nueva para la ADU de nuestros desvelos.

De alguna manera así, lo más novedoso de este par de décadas quizá sea la ratificación del estilo cambalache, a nivel de la "re (des) composición" social y la caída consecuente de la calidad del espacio y el equipamiento público por aquella teoría neoliberal de la invisibilidad de los pobres-marginales-excluidos, de lo cual el espacio-equipamiento público será consecuentemente privatizado, enrejado, subdividido, especializado según los diferentes actores que resultan de los efectos del ajuste.

Ahora bien, dos observaciones frente a esta realidad: la primera, un cierto deslizamiento positivo de la acción político-social a la acción cultural frente a esta nueva situación, lo cual si bien no soslaya la cada vez más aguda incapacidad de gestión de los gobiernos locales frente a la caída de la calidad de vida social, al menos abre una perspectiva de la cultura como nuevo (y tal vez único) espacio de contención e integración social.

La segunda es que esta degradación-transformación de lo público urbano tradicional se trata de un fenómeno global que algunos –como Jane Jacobs[4] – quieren denominar "poscolonialismo" en tanto decadencia del viejo orden imperial de metrópolis centrales y ciudades periféricas a imagen y semejanza. La ciudad convertida es escenario de los nuevos conflictos sociales, étnico-raciales, culturales y económicos; es la consecuencia de un interés global por rendimientos abstractos de la economía concentrada en donde se pierde el control físico-funcional y simbólico de los otrora lugares vitales del capitalismo, a saber las capitales metropolitanas.

Cuando Saskia Sassen[5] acuña la noción de "ciudad global" (que según sus términos finalmente, se reduce a sólo tres: Nueva York, Londres y Tokio) como el lugar que debe albergar el verdadero poder corporativo y sus funciones de comando, está indirectamente anunciando la crisis de las otras grandes ciudades (por ejemplo de las otras 20 *primal cities*, lista corta que incluye a Buenos Aires), donde aparecerá la noción de "ciudad poscolonial", con las tribus urbanas y sus rituales de vida social, el desorden ambiental (ruido, residuos, ruptura de los *buffers* periurbanos y *periferización* infinita de muy baja calidad y densidad), altos costos de transporte y servicios urbanos básicos privatizados, desindustrialización junto a industrialización salvaje –15000 fábricas cerradas en Argentina (80% en el AMBA) junto al Polo Petroquímico de Dock Sud–, índices progresivos de delitos e incremento geométrico de la inseguridad psicosocial (es decir, crecimientos convergentes de crímenes y paranoias). La ciudad, en fin, a la espera de un golpe de suerte competitivo. Una radicación industrial mágica, un mejoramiento

NOTA > 6 Expresión usada por N. Klein en su libro *No Logo*, quien apunta que hay, a inicios de los 90, unas mil zonas mundiales de este tipo con casi 30 millones de obreros.

NOTA > 7 Expresión equivalente a la idea de ciudad difusa, traducible como "sarpullido urbano", que fuera acuñada por L. Whyte para Los Angeles.

NOTA > 8 También del New Urbanism de A. Duany que dió paso a emprendimientos como Celebration, tan radicalmente presentados en *locations* de *films* como *The Truman Show* o *American Beauty*.

>

radical de oferta regional, un *megaevento* a la catalana como una Olimpíada, etc.: las "zanahorias" habitualmente enarboladas por los consultores internacionales de planificación estratégica.

La posmodernidad llegó tardía a la Argentina de los 90, ya que las décadas previas habían sido de autoritarismo dictatorial y de lenta reconstrucción política con bastantes dificultades a caballo entre cierta incapacidad de entender el nuevo mundo global y un grado bastante timorato de autonomía política.

Esta posmodernidad tardía llega así en el furor neoliberal, la globalización del consumo y el ajuste socio-laboral, marcas de cómo el *menemato* entiende el consenso de Washington de modo que en poco tiempo se recibirán condecoraciones de alumno modelo por el FMI. Por fuera de las explicaciones políticas de esta opción, ejercida con el aval de los votos pero también con una apatía-complicidad de extensas capas sociales, unas seducidas por el 1x1, otras por las 4x4 y los sectores más populares subyugados en un liderazgo de señales lúdico-deportivas que era moderadamente complementado por las variantes del "Todo por dos pesos", una plebeya manera de asomarse al mundo a través de los ventanucos del sudeste asiático, esas ZPE ("zonas de procesamiento de exportaciones", o directamente, zonas de trabajo esclavo[6]) que bajo la equívoca forma de un consumo abierto para toda la sociedad, desmantelaba nuestra *made in Argentina* o la llevaba residualmente a otras ZPE.

Al fin de la primera de estas dos décadas hoy bajo balance, ya "reinaba" Menem y después de la gran hiper del 91 se estabiliza el universo del globalismo consumista, de las franquicias, *shoppings* y toda la *objetología* identificatoria que eslabonan los MacDonald, la marca Disney (sea yendo a Miami sea consumiendo sus espectáculos y la parafernalia asociada), Nike, Puma, etc. Las firmas más notables de la *objetología* de lujo lo afirman en informes de ventas: Buenos Aires es una de las ciudades *record* en consumo de relojes Cartier, lapiceras Dupont, corbatas Hermes o jeans Calvin Klein. De alguna manera, un *leading case* del fenómeno *No Logo*, el imperio del *branding* o las marcas que estudiará en esa época la recién mencionada investigadora canadiense Naomi Klein (nada que ver con el precedente homónimo).

Los cambios urbanos relevantes de esa época son en parte, grandes operaciones inmobiliarias –como Puerto Madero o Pilar– y un sinnúmero de intervenciones más puntuales pero concurrentes al modelo de época, como *shoppings*, multicines, franquicias dispersas por diversas ciudades y barrios, pequeños o medianos parques temáticos (desde el acuario de Mar del Plata hasta el Tren de la Costa o el Temaikén porteños).

En algunos de esos lugares paradigmáticos se desarrolla la arquitectura privada de

NOTA > 9 Por ejemplo, antiguos centros de servicio rurales casi desmantelados por la expulsión de la mano de obra rural, también efecto de la modernización del sector.
NOTA > 10 Realizado con la supervisión del grupo de B. Thompson que había hecho un gran trabajo en el Quincy Market de Boston, deja bastante por desear en el viejo barrio tanguero, que busca infructuosamente redimirse con el *marketing* gardeliano y que espera nuevas inyecciones de diseño.

elite, lo que en el artículo también rememorativo de *Summa 60* llamamos "paisajes de lo global" –arquitecturas del terciario– con ciertas condiciones lingüísticas-estilísticas (un moderado *high tech*) y un oficio de pieles, como por caso, podríamos ejemplificar con los edificios Compaq, Capsa u Organon (de Berdichevsky-Cherny-Benadon) o Bureau Pilar o el Campus IBM (de Lier-Tonconogy) todos curiosamente, forman parte de la descentralización metropolitana operada.

Pero las tópicas del posmodernismo no siempre son tan localizadas ni tan cuidadas en su producción proyectual, ya que se dispersan y multiplican en numerosas intervenciones generadoras de nueva centralidad suburbana más o menos especializada como los varios Palermos (Viejo, Soho, Hollywood, etc.) o el enclave más bien gastronómico de Las Cañitas. Los mega-multicines, como especialmente los Village, del grupo Bodas-Miani-Anger –tanto el más bien central de Recoleta como los metropolitanos de Avellaneda y Pilar– traen el modelo norteamericano de emporios del espectáculo, con venta electrónica, *pop corn* y una arquitectura escenográfica ad-hoc.

Una tópica fragmentada al estilo *urban sprawl*[7] californiano[8] en los cerca de 400 *countries* y barrios privados que salpican la segunda y tercera corona metropolitanas, con una nueva geografía de "queso gruyere" que complica cuencas de drenaje, ecosistemas *superstites*, movilidades-conectividades y redes de servicio, interconectados con importantes flotas de 4x4 y accesos de peaje. Nosotros no tuvimos películas ad-hoc, pero tuvimos casos como el de García Belsunce.

Concomitantemente a estos efectos emergentes de la concentración terciarizada, Argentina verá en este par de décadas una grave decadencia del interior, no sólo de sus centros urbanos primarios y secundarios[9], sino de todas las estructuras regionales de alguna identidad, fruto del fin de las economías regionales severamente desprotegidas por la ausencia de políticas frente a los imperativos del comercio mundial que hizo que algunas moderadas infraestructuras agroindustriales como las del azúcar o las del algodón hoy sean poco más que vestigios arqueológicos de una época industrial distante.

Con políticas antiproteccionistas semejantes, cabría preguntarse qué efectos hubieran generado las respectivas decadencias aceleradas de las cuencas rurales de las que depende una parte de su economía, en urbes como Chicago, Denver, Atlanta, Lyon, Sevilla o Milán.

La condición submetropolitana de Rosario y Córdoba y su relativa capacidad para retener parte de la industria o los servicios la libraron de efectos regresivos generales como las de casi todas las demás ciudades del país y si bien, la caída de la calidad de vida social y las tasas de marginalidad urbana es apabullante, la política de generación de nuevo espacio público rosarina (en la costa, en el parque Independencia, en el Centro Cívico y en numerosas plazas nuevas y remodeladas) o algunas intervenciones públicas cordobesas (como los CPU o el Jardín Botánico o el nuevo *campus* de la Universidad Nacional) son lo mejor del período analizado en materia de intervenciones en el espacio público y su equipamiento.

Las transformaciones de otras áreas porteñas, más por efecto de movidas inmobiliarias y políticas públicas regulativas afines que por golpes de buen diseño, como Recoleta o Abasto[10], también son ostensibles, a veces con la fuerza inductiva de ciertos emprendimientos como el Centro Cultural+Buenos Aires Design en Recoleta (no casualmente bajo la misma mano testiana) o el mercado devenido en Centro Cultural del Abasto, como la futura Ciudad Konex, que un proyecto de Testa hará surgir de las ruinas de una vieja fábrica de aceite. El Abasto, como parte del Soho neoyorquino o los aledaños del Covent Garden londinense o Les Halles parisinos, vegeta entre cierto fracaso comercial y la proliferación de "mala vida" porteña, ese eufemismo que Kusch reservaba para los grupos marginales que deben rozarse cotidianamente con otras clases sociales ya que allí, en el Abasto, predominan nuevos nómades y migrantes dentro de una sociedad receptiva inhóspita.

> El peso que el equipamiento cultural parece haber tenido en el rescate de áreas marginales centrales como en los mencionados casos de París y Londres o en el Raval barcelonés parece esperar efectos revitalizadores también en el Abasto, a la espera del nuevo Konex y como ocurrió en Recoleta con el centro citado y también con una ampliación de circuito que abarca el nuevo MALBA o el remozado MNBA, en Retiro con el Borges, y en la misma área que vincula Abasto y "Off Corrientes" con el Rojas (más un programa que un edificio, resonantemente puesto en el corazón de la movida joven porteña en estos años) o el nuevo Centro de la Cooperación frente al legendario y vigente San Martín.

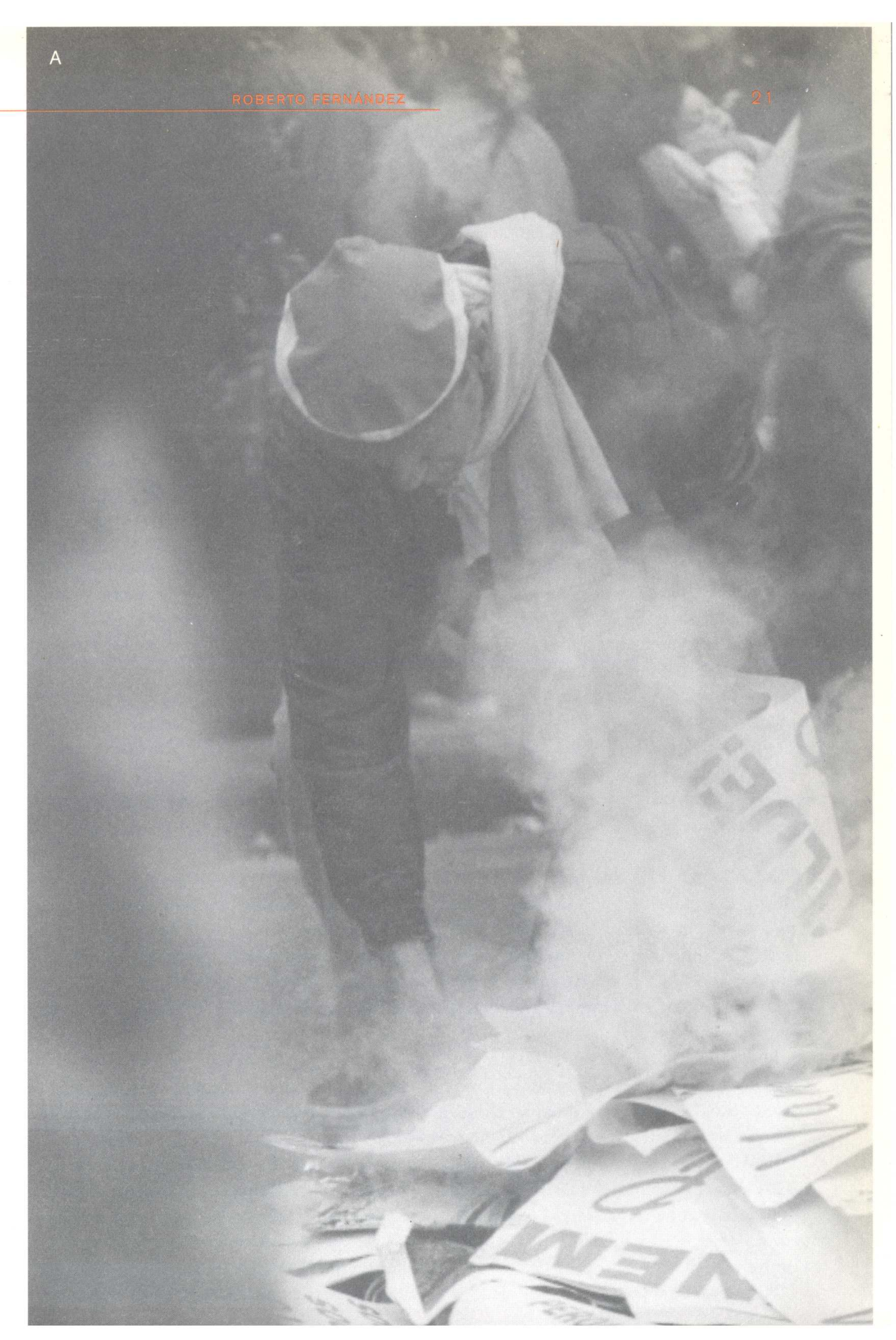
Pero la cultura –a pesar del rol relevante que tuvo para la mera contención y convivencia social durante el durísimo 2002– no suple el empleo y el consumo dignos, no da de comer ni educa ni sana. Los estragos del modelo neoliberal emergente de la ejemplar aplicación nacional del consenso de Washington engendró igual o más pobreza y marginalidad que la crisis de 1930, fruto de la cual se inventó desesperadamente la primera villa miseria, aquellos que se fueron a vivir a los caños de cemento comprimido que importaba A. Torrant –y que fueron por ello, llamados "atorrantes"– estaba muy cerca de la actual Villa 31, que no sólo no fue relocalizada o consolidada en esta época sino que incluso creció desmesuradamente, hasta convertirse en el otro polo-obstáculo (el otro es Antiguo Puerto Madero) al enlace viario norte-sur y que le daría funcionalidad a la discutible lógica del atravesamiento frontal de la ciudad por autopistas.

Los movimientos piqueteros –que expresan el conflicto social como ya no lo hacen ni los partidos políticos ni los sindicatos–, la Carpa Docente, los Planes Trabajar, los clubes de trueque o las asambleas populares son otras tantas creaciones sociales de la época, más bien reacciones airadas y expresiones fuertes de disenso frente a la consumación de políticas de exclusión; algunas con la perduración del conflicto que les da sentido, otras más efímeras o subsumidas por nuevas condiciones de las crisis que les dieron origen.

Los fenómenos derivados del cambio regresivo propio del presente estado del capitalismo avanzado suponen, en lo político y económico, ser como la infraestructura –la trama básica de relaciones de producción– que se imbrica e interactúa con una suerte de superestructura que es lo que sería la cultura posmoderna. Una superestructura, que repotenciando el argumento gramsciano, define conductas políticas, orienta conflictos sociales y hasta engendra buena parte de los réditos capitalistas. Hablar de la cultura posmoderna en su expresión argentina no es meramente algo de orden simbólico o puramente replegado en su especificidad comunicativa.

El *videoclip*, que se repite como forma predominante del *marketing* de los productos *massmediáticos* musicales (y en menor medida en las anacrónicas "colas" o avances de estrenos cinematográficos, ya que todavía habrá que esperar la aparición, por ejemplo, de *videoclips* que promocionen libros) ya forma parte arraigada de modos de comunicación habituales para la publicidad o esa subclase de la publicidad, que es la emisión de mensajes políticos, electorales o gubernamentales. El ascenso del *videoclip* a categoría de producción cultural parece irresistible y todavía más, podría presumirse el arranque de categorías cognitivas, del *videoclip* como forma de conocimiento, titubeante, titilante: hoy podríamos hablar de exámenes *videoclip*, de conferencias *videoclip*, de narrativa *videoclip* (que confirma la fragmentación posmoderna que clausura la teoría moderna de los grandes relatos).

Así que, dentro de la cultura y estética desplegada en esta veintena de años cabe reseñar otra tipología de productos comunicacionales que, creo, hacen a la recreación del período. Un referente significativo es el productor televisivo Adrián Suar que funciona como el generador más importante de discursos estabilizadores o directamente consolatorios y conformistas, proponedor de vidas ejemplares que se esfuerzan pero gozan dentro del sistema neoliberal, enunciador de un neopopulismo ordenado y esta-



A > 20 de diciembre de 2001.
Fotografía de Csaba Herke

bilizado por el consumo, del cual su producto más sintomático sería para la televisión abierta, el serial *Gasoleros* y en cine *Vida Mía*, folletín neorromántico de la convivencia posible entre una repostera de La Boca y un ejecutivo exitoso. Después, las recaídas de Suar en diversas *macchiettas* subsociales (barras bravas futboleras, recolectores de basura, gitanos, etc.) no hacen más que embellecer los márgenes, hacer soportables los daños psicomateriales del "dejar de pertenecer"... (a algo: una tarjeta, una clase, un barrio, un auto, etc.).

Pero la estética de la época tiene contracaras, algunas concentradas en la esencia de lo marginal y casi documentales de esas realidades sumergidas o invisibles: *Tumberos* y *Okupas* serían contracaras del optimismo suarista (si no supiéramos que fueron producidas por casi su contracara, Marcelo Tinelli, que desde luego, avala la teoría de la ampliación infinita de cualquier temática o estética a la hora de hacer negocios en el mundo del espectáculo).

El nuevo cine argentino –con productos diversos pero concurrentes a armar una posible estética crítica en la que quizá, mejor que en cualquier otro registro, podría hablarse de cierta notación de la identidad de lo argentino en esta época– admite referencias en películas como *Nueve Reinas, Mundo Grúa, Pizza, Birra y Faso, Bolivia, El Asadito, El Oso Rojo, Bonanza, Historias Mínimas* o *La*

NOTA > 11 Sin caer de lleno en las falaces argumentaciones del peruano Hernando de Soto, que en cada marginal autoproductivo ve un proto empresario, de lo cual deducía el éxito político de los ajusto-populistas de los 90 como Fujimori o Menem.

NOTA > 12 Por ejemplo, mediante las proteccionistas políticas de subsidio a sectores industriales estratégicos en cada caso, como los cereales en Francia o el acero en EEUU.

> *Ciénaga* que por una parte, muestran y cuentan un repertorio de la transformación de lo social y lo público pero, por otra, también aluden a la necesidad de construir significaciones aún cuando haya muy poco dinero y poca tecnología. Así, abonan el criterio que F. Jameson exalta en su *Estética Geopolítica*, donde refiriéndose al cine señala precisamente que es posible y políticamente necesario demarcarse críticamente de los grandes formatos discursivos impuestos en este caso, desde la globalidad hollywoodense.

Los lugares que muestra ese cine –el mundo suburbano degradado, el interior rural decadente (aunque hay una Patagonia límpida en Sorín), los *squatters* ("okupas") del centro *tugurizado*, las vidas ínfimas de la mera subsistencia a menudo delictiva y violenta, etc.– develan otra ciudad, más oculta o descentrada, pero con sus modos y costumbres como Mataderos, Retiro, Constitución, Pompeya, algunos minicentros barriales cercanos a intercambios de transporte como Chacarita, Once, Liniers, Puente Saavedra, los pululantes lugares del "Todo por dos pesos" (U$S2) hoy desaparecidos, el *megastore* de Tapiales, los *outlets* que mutaron de Munro a Villa Crespo, etc. Hay una "ciudad otra", reverso del mundo de los *fashion buildings*, que sigue siendo necesario desentrañar, entender y hasta, en su momento, reproyectar.

El *autodesarrollo* desesperado de los cartoneros –en tanto posibilidad casi única de supervivencia en un mundo que incorporó la exclusión como algo connatural al supuesto modelo de desarrollo– implicó también creatividad y organización, casi el surgimiento de una estructura estratificada de sujetos productivos, con el despliegue de sus capitalistas y el montaje de servicios devenidos desde el mundo empresario formal, como el tren blanco o los contratos de suministro de material reciclado a fábricas importantes.

El costado progresista del fenómeno[11] implica imaginar el vasto campo de las economías alternativas, que investigadores sociales como J. L. Coraggio previeron como un tercer sector que al margen de lo público-estatal y de lo privado-empresario-prebendario debía aparecer, como el caso de la extraña adaptación de los clubes de trueque ingleses al cuadro local, meramente como respuesta de subsistencia al *ninguneo* socio-político de un modelo sin red alguna de contención social.

El vigor de las experiencias autoorganizativas de la sociedad excluida-sumergida de los 90 tiene que ver con procesos largos de desindustrialización que ya estaban presentes en los 80 y son un eco de la política económica procesista, que las administraciones democráticas ulteriores decidieron mantener como forma de manifestar su servil pertenencia marginal al mundo de la globalización. Extraña pseudo-unidad que garantiza orden y desarrollo endógeno en los países o regiones centrales[12] a costa de hacer externos los efectos marginales de esa forma capitalista tardía y mundializada, con potenciales polvorines sociales que fueron estallando puntualmente (en México con el EZLN, en Brasil con el MST, en Colombia con las FARC y en conflictos por todo el mundo del borde como Filipinas, Turquía, Irak, Afganistán, Palestina, Yugoslavia, Somalía, etc.) además de las múltiples expresiones pacíficas de la organización popular de los excluidos (desde los movimientos *globalifóbicos* Attac o los Foros Sociales de Porto Alegre hasta las disidencias socio-económico-culturales de Stiglitz, Mandel, Chomsky o Sontag).

Y así parece haber una disponibilidad internacional de los modos alternativos de situarse en la economía globalizada, desde la caótica experiencia de los servicios y transportes en México o Lima (pero también en Manila o Lagos) y hasta la generalización de modelos de delincuencia globalizada como las lecciones devenidas de Lima, Bogotá y México (apogeo y generalización de los *guachimanes*, neologismo por *watchman*, vigilador; secuestros mediáticos; secuestros con mutilaciones).

Pero el devenir de las políticas del ajuste infinito, iniciadas desde el Proceso y no eficazmente reformuladas por los gobiernos de origen democrático desde 1984 en adelante, iba a acumular efectos de agravamiento

NOTA > 13 Como sucedió antes con algunos matices, con Collor de Mello, Bucaram, Fujimori y luego con González de Lozada.

de la marginalidad social y el desempleo: la inconsistencia de un modelo de paridad cambiaria junto con un incremento geométrico de deuda externa, conducía de manera inevitable a un estallido social y una crisis política que finalmente se produce en la penúltima semana de 2001. Lo que entonces ocurre, motivado por razones bastante profundas, tanto como desencadenado por operaciones político-*punteriles* específicas, es una eclosión que eyecta un gobierno[13] y abre una nueva dinámica político-social, quizá poco sostenida en el tiempo, dado el relativo escaso auge ya en 2002, de nuevas alternativas de expresión popular como las asambleas barriales, la autoorganización productiva que reflota fábricas abandonadas o los clubes de trueque, neoinstituciones que en mayor o menor medida inician un raudo declinar a fines de ese complejo 2002, a la par de una imprevista recuperación de la política tradicional, de cuya anticipada muerte en el "Que se vayan todos" del caliente verano 2001-2 quedó nada más que el *slogan* pintado en alguna pared.

Y del *tándem caceroleo* de clase media y *piqueterismo* de clases bajas también se esfumaron. En el primer caso, se apagaron los reclamos de una nueva política participativa y no flagrantemente representativa (a medida que los bancos impelidos por amparos, gotearon los depósitos acorralados) y, en el segundo, cuajando los reclamos de empleo en una institucionalización preocupante de planes sociales que como seguro encubierto abarca una parte sustantiva de franjas de desocupados demasiado estables en su desocupación y reintegración al mundo del trabajo y demasiado sumidos en alternativas *clientelares* tampoco nuevas ni políticamente trascendentes para cambios profundos.

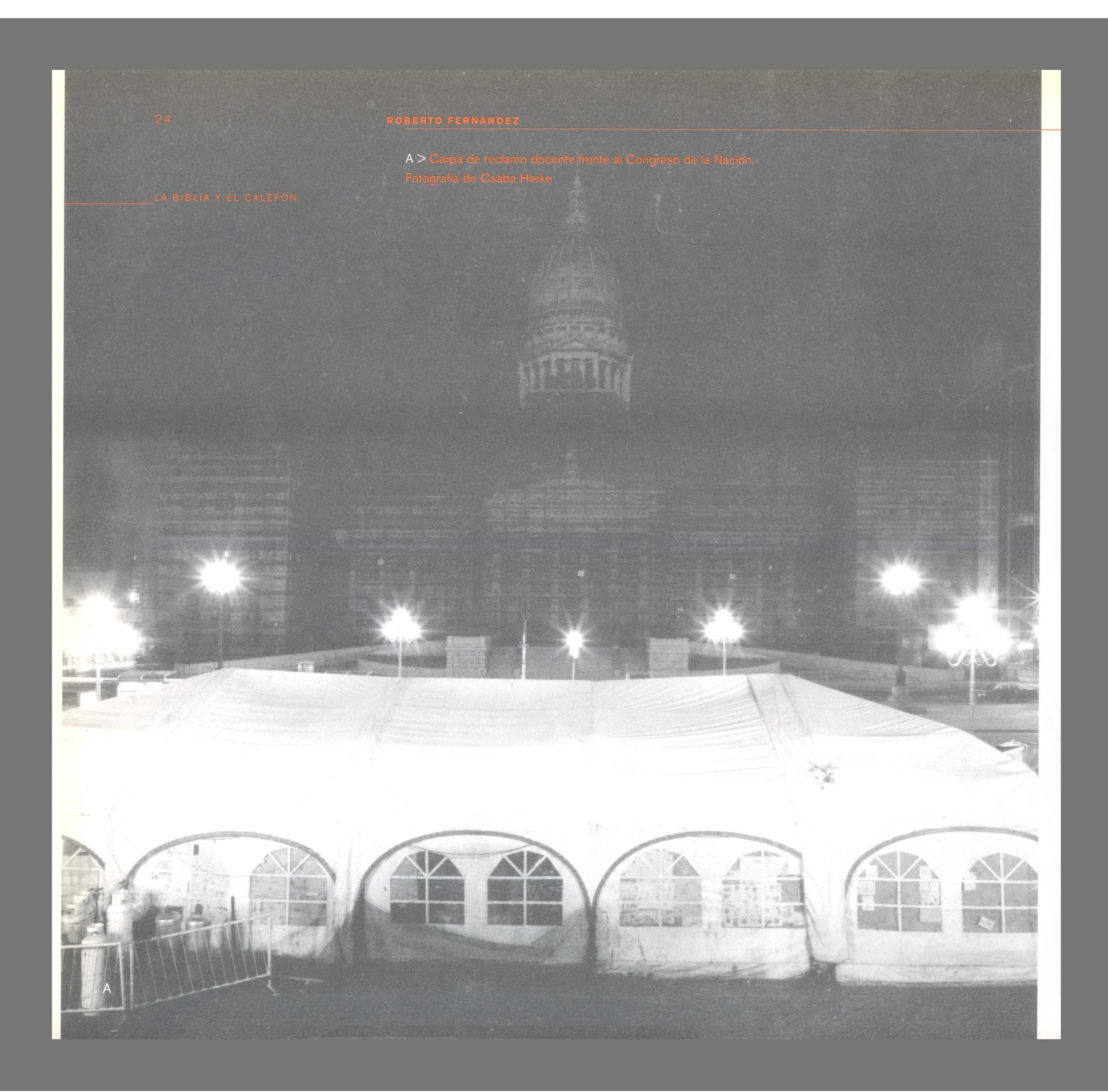
De la numerosa literatura periodística y sociológica de la turbulenta nueva transición entre De la Rúa y Kirchner podría destacarse, al menos en lo referido a registrar el nuevo paisaje de estas ciudades en crisis, el libro de imágenes *Limbo*, compuesto por M. Kovensky y la publicación ad-hoc que resolvió hacer la SCA para intentar dar cuenta de la nueva realidad urbana que parecía alumbrarse en la crisis de noviembre.

Una crisis puntual y caliente que como en La Paz del 2003 o en los episodios neoyorquinos de Nueva York del 11 de septiembre, también imponía la asociación entre episodios políticos o terroristas traumáticos junto con cambios tajantes de la urbanidad, de la seguridad o del uso del espacio público, quizá cayendo en sociedades donde impera el miedo y prospera el control del *big brother*, de un estado monopolizador de la información para que todos seamos, cada vez más, delincuentes urbanos potenciales.

Ese número de la revista de la SCA que mencionamos fue, curiosamente, el siguiente de otro dedicado al Plan Urbano Ambiental, la nonata estrategia del período autónomo del gobierno de la ciudad de Buenos Aires en que pretendió montarse, con alta participación técnica de la FADU, un modelo de plan de proyectos, siguiendo el esquema catalán y la suposición de que el paraíso terciario-financiero del *menemato* capitalino iba a financiar esas ilusiones proyectuales. De todas formas, el derrame de tal capital de alguna manera, aunque parcial, se produjo en Puerto Madero, en las torres de Palermo (Libertad Park, Quartier de Oro, Le Parc, Torres de Bulnes, Alto Palermo, Las Plazas) o en el apogeo de oficinas y demás programas terciarios en Vicente López o en Pilar, además de *shoppings*, multicines y algunas atracciones temáticas como el Tren de la Costa o el intento de reflotar vía privada ámbitos otrora más públicos como el Zoo porteño o el predio de La Rural, desarrollo truncado por fuertes movilizaciones barriales.

Aunque lejos del apogeo que se pudo evidenciar en otras ciudades exitosas en la era neoliberal –como Barcelona, Seattle, Atlanta o la Londres thatcheriana– aquí también se vislumbró el nacimiento de nuevos actores del desarrollo urbano como los operadores privados, *brokers* o *developpers* tales como IRSA-E. Elzstain o L. Ramos, sobrevivientes exitosos de una década que había arrancado con muchos más anotados en esa carrera.

El desmantelamiento fabril es la contracara física del desempleo y la madre del



A > Carpa de reclamo docente frente al Congreso de la Nación. Fotografía de Csaba Herke

NOTA > 14 Cuyo controvertido concurso y construcción, a cargo del novel grupo Atelman-Fourcade-Tapia, con diversos suplementos de ingenierías de proyecto que aseguran su aura cosmopolita también es de este período.

malestar social, unido al cambio del perfil del país, cuya moderada e incipiente industrialización emprendida desde los 50 hasta los 60 quedó bruscamente cancelada a favor de una paridad sustentada con deuda externa en ascenso que abrió la doble fantasía del *high standing* del consumo ostentoso tanto como la invasión de las manufacturas-basura de las ZPE del sudeste asiático y de China (cuya camisas, por ejemplo, costaban a precio de importador, menos de un dólar).

Si bien el meneado caso de la textil autogestionada Brukman o de la aceitera que merced al concurso ganado por Testa devendrá pronto en la Ciudad Cultural Konex en pleno Abasto podrían verse como ejemplos puntuales de renacimientos alternativos, lo cierto es que sólo en la cuenca del Riachuelo –el corredor histórico del AMBA que podría además vincular directamente Puerto y Aeropuerto– hay 3000 establecimientos fabriles que forman parte de la arqueología industrial, aquí donde nunca llegamos a conformar una verdadera revolución productiva.

La producción cultural de la doble década depara en música aportes un tanto tibios pero a caballo de la voluntad de articular una centralidad unidiscursiva y una incipiente fusión de materiales nacionales, por ejemplo en Fito Páez, García, Divididos (Mollo), Redondos (Solari), los productos de la cumbia villera, el renacimiento mercantilizado del tango, etc., además del tecnoarte de una verdadera proliferación de *samplers*, DJ, etc., que habilitan la idea posmoderna de eternas y tecnológicas combinaciones de materiales eclécticos.

En el campo del arte diría que los aportes son comparativamente menores, dado el minimalismo de Porter o el conceptualismo de Kuitca, la vuelta de los neofigurativos como Macció o Gorriarena y su recurrente concepto de arte social, las diferentes campañas de la Fundación PROA (entre ellas la obra de Sol LeWitt) o del MALBA , amén del trabajo siempre controversial de Glusberg en el MNBA[14] (donde habría que destacar las grandes muestras de Dalí y Klee).

Y en la literatura, los diversos éxitos de Andahazi o Bucay no auguran tampoco una salud creativa relevante; más bien lo contrario, en una mezcla de *betsellerismo* marginal y megadosis de autoayuda. Incluso la persistencia de serios clásicos-modernos como Rivera o Saer indicaría que aquí no pasa mucho, como en México o en Colombia, por nombrar un par de países culturalmente activos y sumidos en el torbellino de la "globalidad USA" o la guerra cotidiana. Podrían haber sido Lamborghini o Gusmán, pero no lo fueron.

Como siempre –incluso quizá, más, debido a un aperturismo económico que permitió traer *stars* o comprar sus costosas bibliografías de papel *couché*– las influencias foráneas en arquitectura recrudecieron en este par de décadas y así, diseñadores como



NOTA > 15 En 1964, Susan Sontag publicó el artículo "Notas sobre el camp" en *Contra la interpretación*, en el que redefine el término *camp* como el amor o gusto hacia lo antinatural, artificioso y exagerado (lo distingue del *kitch* porque no es inocente sino irónico) y lo incorpora como criterio de análisis de la historia y la teoría del arte.

NOTA > 16 Que desarrolló una forma ingeniosa de reciclar los desechos de la tecnología PET para crear un nuevo material.

> Koolhaas, Miralles o Gehry casi llegaron a ser familiares. Los intelectuales –como Libeskind, Eisenman, Holl– o el grupo modernotardío de españoles y portugueses –Siza, Moneo, Abalos-Herreros, Campos Baeza, incluso *outsiders* (marginales) internacionalizados como Soriano o Zaera– ciertamente tuvieron alguna influencia teórica, didáctica y proyectual.

En este ítem la mesurada modernidad de lenguaje *medium-tech* de los españoles cundió más que los experimentos más audaces y caros de Foster, Piano, Rogers, Nouvel (y hasta del *eco-tech* de Jourdá, Yeang o Ito) con lo que quedó conformada cierta homogeneidad estilística sobre todo porteña, más evidente en la generación intermedia de Grimberg, Dowek, Aja Espil, Bruno, Vila, Blinder, Becker, Ferrari, etc.

Personajes externos más conocidos como Ando, o menos, como David Chipperfield, Rick Joy o Tod Williams alimentaron referencias casi de culto para arquitecturas menos relevantes o más modestas y adaptadas a una realidad globalizada pero asimismo, más ascética. En cambio, tuvieron muy poca relevancia –por la falta de información– arquitectos latinoamericanos, salvo quizá Klotz o Méndes da Rocha; Del Sol o Kalach, o los menos conocidos aún, Bucci o Benítez.

En un mundo menos dependiente de centralidades físicas, lo global puede ejercerse desde ambientes más periféricos y en ese sentido arrancaron arquitecturas del interior no sesgadas por regionalismos *folk* como el caso limitado a pequeñas intervenciones domésticas de R. Iglesia en Rosario o de H. Vázquez en Bahía Blanca, amén de algunas obras relevantes incluso por su urbanidad como la Biblioteca Universitaria de Río IV –obra del grupo Etkin-Goldenberg-Mullins-Santillán–, el Jardín Botánico de Córdoba –M. Bertolino y C. Barrado–, el Parque de Las Naciones, en San Luis –E. Bondone e I. Dutari–, la Granja de la Infancia en Rosario –P. Fierro y L. Berca– o el emprendimiento del Jardín de los Niños en Rosario –trabajo del tempranamente desaparecido M. Perazzo que evoca a Reidy–, obras de significación quizá equivalente a otra *marginalia*, ésta central, como el Museo Xul Solar.

Los procesos –más que obras– que J. Borthagaray, M. Faivre o J. Moscato y R. Schere desarrollaron en tiempos largos para el acomodamiento de las nuevas Universidades de Quilmes y Lanús, también deberían saludarse como experiencias de proyecto inteligentes y posibles, en rigor una suerte de leitmotiv en el trabajo paciente de Faivre de quién la época rescatará su Monasterio de Santa Mónica.

Por su historia breve y su aura cosmopolita, el diseño industrial se mueve más cómodamente dentro de las redes de influencias foráneas, aunque muchas referencias, las ligadas a industrias complejas o de punta, sean meramente visualizadas como escenarios inalcanzables en una brecha tecnológica insalvable. Sin embargo, en tal contexto, Starck es un *gurú* tan significativo como lo fuera Le Corbusier en las décadas del 50 y 60; quizá por su excentricidad como personaje –vive en una casa pequeña en medio de un millón de ostras grises de su explotación, escena crudamente minimalista–, quizá porque se ha convertido en una especie de *form-giver*, generador de estéticas para series no tan industriales y bastante cercanas al diseño de envolventes, remozamiento del viejo *styling*, en donde calza su estilo irrepetible de lenguajes que oscilan entre lo *camp*[15] y lo *minimal*.

La tentación de la serie pequeña y la tecnología simple starckiana (el carrocero *styling* de carcazas) resultaría la mayor influencia para un medio quizá definitivamente desencantado de la ilusión de industrias pesadas y complejas. Las revistas *Stil Industria*, *Experimenta* o *ID* fueron, en la época, las fuentes de transmisión de nuevos discursos teóricos como el diseño esgrimido como crítica cultural y ambiental en escritos de E. Manzini o M. Chiapponi y también en el entusiasmo moderno (pero no ingenuo ni procapitalista) de T. Maldonado.

Caldo de cultivo de la nueva carrera de la FADU (a la par que continuaban las pioneras de Mendoza y La Plata y se abrían las de Mar del Plata y Córdoba), del Centro Metropoli-

NOTA > 17 Como el *poof* de D. Tosello.
NOTA > 18 La mochila BKF de I. Gutman o los muebles de R. Paz y el grupo Adobe.
NOTA > 19 Alude a la escuela del arquitecto César Janello.

tano de Diseño de Barracas, de los movimientos de nuevos diseñadores muchos de ellos textiles y de indumentaria en Palermo y Montserrat, el permanente magisterio profesional y didáctico de R. Blanco y el grupo Fierro, los diseños sobre todo en mobiliario urbano de D. Cabeza, el aporte fresco del grupo M. Friedenbach-A. Sarmiento y la sociedad Contenido Neto[16], los envases plásticos de J. C. Coronel, algunos objetos de sabor tecno[17], objetos retro[18], los textiles de A. Karagozian y su impulso del grupo Fibra 2001, etc.

En un mundo cada vez más dominado por la circulación inmaterial y las redes de *soft* que unifican una globalidad al menos del consumo, hablar de influencias foráneas en diseño de comunicación puede resultar equívoco o superfluo, ya que el enorme apogeo de esta actividad –y del crecimiento de la carrera de la FADU, incluso la de I&S– depende de fluidas interconexiones de propuestas y tendencias que circulan en un plexo, aparentemente sin dirección. Ejemplos de esa fluidez son los aportes de N. Chaves, antiguo alumno crítico y teórico de formación janellista[19] en la FADU, y desde su exilio barcelonés, frecuente visitante de Buenos Aires y abanderado de la *corporate image* –con un trabajo concreto en el rediseño de la imagen de YPF–.

Las investigaciones tipográficas (de Fontana a Longinotti), el trabajo multimedial, la edición en diferentes soportes (como los trabajos de A. Ros para *Página 12*) o los aportes en la revisión de la comunicación visual institucional, la consolidación de la siempre eficaz producción de publicidad en Argentina son manifestaciones del auge que significa el *boom* actual de las comunicaciones y del rol predominante que en su producción reciente ha desempeñado la Facultad desde el campo de la formación de recursos, junto con el *record* de venta de equipos Mac –los preferidos por los gráficos–, uno de los pocos efectos positivos del "uno a uno".

Por último, la época aparece atravesada, como un efecto más de la globalización progresiva, de las influencias de diversos pensadores a cuyas elucubraciones, críticas o adaptativas, debemos la instauración del modo posmoderno de la cultura contemporánea: me refiero a Foucault, Barthes, Baudrillard o Lyotard, como un eco tardío de sus trabajos tardo-modernos en la década de los 80, o a Deleuze, Castoriadis, Touraine o Badiou en los 90: muchos de ellos vinieron por aquí (como Vattimo, Zizek, Laclau, Lash, Jameson, Augé, Virilio, Krauss, Huyssman, etc.). En esa densidad de aportaciones, entre lo irónico y lo cáustico, también aprendimos a leer las paradojas de una situación contemporánea históricamente constituida como estéticamente frívola y socialmente injusta: una situación de avances –la conquistada democracia– y retrocesos –la exclusión social, la pobreza, el desempleo y la ultraprivatización de lo público-urbano– en la que cabe imaginar un diseño que aproveche la formación valiosa de estos años para lanzarse a unas actuaciones que mejoren la relación entre democracia y diseño, los términos de la lectura de estas dos décadas, de modo que haya biblias para rescatar su contenido de humanismo y calefones para una mejor calidad de vida, no como términos yuxtapuestos del cambalache discepoliano. ■

La república del diseño

ENRIQUE LONGINOTTI
Arquitecto.
Director de la Carrera de Diseño Gráfico

> **EL NOMBRE DE LA COSA >** Las siglas exigen el ejercicio de una *qabbalah* contemporánea: el universo político y económico está compuesto por nombres, no por hechos, que se comportan como palabras y sin serlo plenamente. Son, en realidad, algo menos y algo más que vocablos, y proponen un juego combinatorio en el que se esconden los nombres del Poder mismo.

Las siglas remiten a un hipotético diccionario de entes de razón, *las instituciones*, que agrupa a millares de moléculas léxicas hechas de iniciales. Pensadas básicamente como abreviaturas, como versiones ínfimas del apócope, son la notación científica de nombres intensamente burocráticos. El orden de las letras responde a la sucesión de palabras que designa al ente institucional. A veces son sólo consonantes, y las letras se leen como palabras, aquellas que nombran a las letras; otras, las vocales ayudan a sugerir una consistencia sustantiva. No debemos olvidar, por supuesto, la irrefrenable tendencia de la cultura anglosajona hacia un *siglismo* imperial, que tal vez tenga su mejor y mínima expresión en la fruición con que se fonetizan las iniciales del nombre propio de escritores y políticos. En nuestras tierras, ese fenómeno es casi nulo, con la dignísima –y creo que única (y modesta)– excepción de un tal J. J. López.

El cambio de idioma altera en algunos casos el nombre mismo: AIDS para los angloparlantes, SIDA para los hispanohablantes. Alguien podría comentar que el SIDA no es una institución sino una enfermedad, pero la práctica *síglica* absorbe muchos campos, en una estrategia que es evidentemente institucionalizadora de, por ejemplo, una patología cuyo nombre es largo y difícil, y cuyo conocimiento y prevención requieren agilidad e impacto.

Y es en el periodismo, precisamente, en donde las siglas encontrarán su sentido cabal, en el ojo mismo del huracán informativo de las últimas décadas. De una jerga ahorrativa de palabras, se pasó a una trama de relaciones en la que estos entes nominales articulan y portan la simbología del mundo contemporáneo.

A la vez, la idea de que la sigla ahorra tiempo y esfuerzo oral, se corresponde con las funciones visuales y comunicativas del logo en el campo del diseño gráfico. Se po-

dría decir que son dos caras de la misma moneda retórica: una verbalización de un conjunto de signos aislados, y una progresiva visualización de lo invisible. El ente institucional adquiere consistencia de palabra y de cosa. Más acá de la tarea pseudo "desmitologizadora" de Klein, *No logo*, cuya mera condición de marca (autora, libro, conferencias, dinero) autoimpugna todo intento de crítica de fondo, las mercancías conceptuales que articulan nuestra semiesfera actual regulan el flujo de prestigios y recursos.

UN POCO DE QUÍMICA ACADÉMICA > FADU es la cuasi palabra que nombra a una sustancia académica peculiar, la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. La molécula institucional tuvo sólo una mutación: la "D" de diseño, aspecto que Roberto Fernández analiza en su ensayo, una consonante que mejoró bastante (diría yo) el sonido de la sigla FAU, más cercana a la interjección que al sustantivo. Podemos decir que estos veinte años son los testigos y los protagonistas de un experimento académico que es en sí mismo democrático, en el sentido en que el reconocimiento de la diversidad, incluso minoritaria, lo es.

¿Significa este hecho, el del agregado de un elemento a la sigla, que antes de eso no había diseño? ¿La palabra diseño y su inicial, designan un campo intelectual y profesional que no coincide con el de la arquitectura?

Parecería que pronunciar "diseño", incluir su signo en la sigla revela la ausencia anterior, la presencia necesaria. ¿Suena descabellado proponer una *quaestio disputata* entre la arquitectura y el diseño, como dos principios proyectuales? Por otra parte, si la sigla es una enunciación trinitaria (aquella de las tres personas distintas y un solo dios verdadero) cabe entonces la pregunta sobre la equivalencia de sus letras. Por ejemplo, en una supuesta *tabla periódica de elementos académicos*, habría que indagar cuáles son los pesos específicos de sus distintos componentes. En una mirada macro, a la escala de la propia Universidad de Buenos Aires, el elemento Arquitectura adquirió peso con el correr de los años, gracias, entre otras cosas, a su emancipación institucional. Sin embargo, las dificultades que este saber proyectual sufre, hasta el día de hoy, a la hora de dialogar con otros (de claro cuño científico) como el de las Ciencias Exactas o aquellos que nacieron universitarios como el Derecho, no son fáciles de resolver. Se trata de las deficiencias de una *lingua franca* para entendernos a la hora de promover la investigación concreta, acceder a subsidios, conseguir becas o, lisa y llanamente, categorizar el pensamiento del proyecto como algo pertinente a la institución universitaria.

Si hacemos un *zoom* sobre la FADU, nos encontraremos con un fenómeno que no es disímil en su comportamiento. A partir de la reestructuración de la molécula, la presencia de un elemento fuerte, anterior, consagrado, comparte espacios físicos y sobre todo mentales con otras miradas, otras preguntas quizá no radicalmente distintas en la teoría, pero muy específicas en las prácticas. El reconocimiento de la pluralidad de componentes en la cosa, nos puede llevar a la siguiente pregunta: ¿La FADU es una mezcla o una sustancia? Recordemos que en términos químicos, en una mezcla pueden volver a separarse los componentes mientras que en una sustancia, no. Algunos se complacerían con la idea de considerar al diseño como un *isótopo* de la arquitectura, una mera variación de peso (más liviana, en este caso) pero no de identidad. Pero la genealogía misma de la institución desmiente esta conjetura. La inclusión del diseño en el nombre de la cosa, supuso una ampliación discursiva y un proyecto novedoso de institución; de hecho, la profecía se cumplió sobradamente y a la par que atrajo una enorme energía operativa propia de las distintas ramas del diseño, también está evidenciando que la sigla contiene en sí misma un germen de cambios continuos, una naturaleza dinámica, en permanentes desplazamientos y deslizamientos disciplinares, tecnológicos y didácticos.

EL ORIGEN DE LAS ESPECIES > Podemos decir que por un lado, la aparición de aquellas "carreras nuevas" se produjo bajo el emblema de la consagración académica de las



ENRIQUE LONGINOTTI

prácticas profesionales fácticas, con su estimulante horizonte de idóneos que podían acercarse a las aulas universitarias a contar su experiencia para formar a futuras generaciones. Este relato de la calle, con su mitología accesoria de aprendizaje por contacto y promoción del más hábil, con la dosis correcta de idealización y de *momentum* epocal que favorecen, en sus inescrutables designios, a tal o cual individuo, que estaba justo ahí –en el momento justo– para volverse clásico casi sin darse cuenta.

Pero también, y esto es clave, la creación de las carreras que declinan (en el sentido lingüístico) la raíz diseño, sobre todo, de las dos hermanas separadas antes de nacer, diseño gráfico y diseño industrial, supuso una afirmación fundacional por derecho propio. No se trató sólo de blanquear un oficio, sino de iniciar una tarea académica sustancial, que implicaba a la vez, filiación y diferencia con la matriz nutriente de la arquitectura. Esta doble relación, interesante y también confusa, incubaba futuras discusiones de fondo, que hacen a la misma esencia de la institución FADU.

Porque estas carreras nacieron con la expectativa y el imperativo de fundarse como universitarias; sus planes de estudio así lo demuestran y el desarrollo e impulso que adquirieron en estos años, habla de lo oportuno que fueron sus fundadores. Si la cosa está toda en su nombre, la inclusión del diseño pudo inducir a algunos a la idea, recalcitrante y conservadora de un tercero en discordia en la fórmula misma de la Facultad, en la manera en que la propia institución se autodefine y se representa. Sin embargo todo indica que, al contrario, se trató –se trata– de un enriquecimiento lícito de la fórmula, de una potenciación del universo universitario del proyecto.

Este tema de la imagen que la FADU tiene de sí, será el tema para los próximos veinte años, casi como si estos primeros veinte hubieran desplegado la hipótesis (la de que es posible, incluso deseable una "facultad del proyecto", una "casa de los diseños") y los que siguen explicitarán la tesis, demostrarán el cómo, confirmando que sí, que el acto de imaginación inicial fue arriesgado pero rico en consecuencias, ambicioso y a la vez generoso para con las transformaciones que albergaba en su propuesta. Porque es evidente que recién ahora es cuando lo que estaba creciendo empieza a mostrar sus frutos, que son, por supuesto, efecto de la maduración de cada una de las carreras. Se trata, antes que nada, de un progresivo afianzamiento de lo académico. Es ahora cuando la institución puede exhibir el resultado de su trabajo y las consecuencias que este trabajo, aparentemente desvinculado del afuera pragmático y realista, ha tenido sobre ese mismo mercado del diseño, al que modela, instruye y amplía. No tiene sentido seguir adelante con las oposiciones entre "facultad" y "realidad", cuando las últimas crisis de nuestra sociedad han demostrado la solidez y adaptabilidad (dos términos aparentemente opuestos para quien no conoce lo flexible) de la formación impartida y recibida, y por supuesto lo opinable de las evidencias externas cuando de definir políticas académicas se trata.

SOMOS COMO ESTAMOS > Si el momento inicial de la facultad de cuatro letras estuvo bajo el signo de la visita ilustre, la segunda era de este proyecto múltiple es la que debe transformar la diversidad en fuerza, las diferencias de enfoque en riqueza conceptual. La caída de los paradigmas no es sólo una ocurrencia elegante. La verdadera consecuencia de las épocas *post*, es la imposibilidad para la resurrección de los modelos anteriores. Es banal la búsqueda en el pasado de gloria, llámese Bauhaus, o Ulm o cualquier otra utopía, porque se trataría sólo de una variante espiritista del visitante ilustre. No hay más fantasmas para la invocación de un nuevo orden que desconozca el estado actual de la sigla, de la cosa, de la facultad, de nuestra realidad concreta, periférica y globalizada.

No faltaron, sin embargo y por lo mismo, visitas extraterrestres en todos estos años: el "asteroide Fukuda", diseñador-autor, conciente de su obra como un Kurosawa del diseño; o el paso el "cometa Carson", saliendo de un ascensor entre guardaespaldas



que lo defendían del amor de sus *fans*, entrando a un aula magna absolutamente desbordada, con una cerveza en la mano y el asombro en su cara, ante semejante multitud.

Como bajo continuo, las cíclicas conferencias de Norberto Chávez, cada vez con un ángulo levemente distinto, que obligó a muchos profesores a sintonizar sus discursos sobre la hora. O Scott Makela, que murió en Brasil quince días después de haber dado su primera y única conferencia en la FADU, en la que una traductora no salía de su estupor frente a la cantidad de palabras obscenas que debía traducir, de tan moderno que era el discurso del invitado. Y siempre, Tomás Maldonado, estrella de primera magnitud, consejero incansable para sobrellevar las dificultades de entender una facultad tan múltiple y diversa.

Las restricciones presupuestarias regularon en todo este tiempo (con sus períodos de bonanza y de problemas) el contacto directo con los "nombres del diseño", administrando las oleadas de admiración e idolatría sin demasiada lógica. Como siempre, lo más interesante sucede después; extinguida la visita y el entusiasmo, cuando la reflexión se vuelve crítica y surge la inevitable sensación de que lo que se dijo, lo que se nos dijo, no era del todo cierto, no era del todo nuevo; no era, en realidad, necesario.

Esto no es un detalle menor, la suave certeza de que las figuras y los discursos exteriores son sólo aportes colaterales; la FADU debe recrearse a sí misma sin excluir la propia experiencia que, se sabe, no es nunca profética en su propia tierra, en su insegura argentinidad.

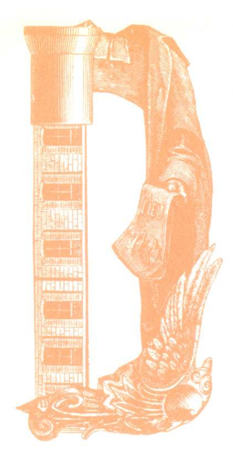
Porque como la democracia, la FADU puede parecer frágil en sus convicciones, toda vez que su base constitutiva ha sido ampliada; la no-unicidad puede confundirse con la pérdida, en vez de atender a la ganancia de incluir y no simplificar. No se trata, entiéndase bien, de pensar o proyectar una facultad que todavía no existe; de lo que se está hablando es de una institución, una sigla, que lleva ya sus veinte años pronunciándose, conjugando varios diseños, tiempos y personas. Estos veinte años fueron, para esos (estos) diseños, un laboratorio increíblemente fértil en medio de tormentas políticas y económicas. Un período de gracia, propiciado por la propia universidad, en el que se pudo trabajar en lo específico, en el que hubo que adaptar materias, saberes, currículos; y también un tiempo de valiosas migraciones, de la arquitectura al diseño gráfico o al industrial, de éste al de indumentaria; tiempos de convivencias atípicas entre el cine, la señalética, el diseño de la indumentaria, las ingenierías de lo textil, la semiótica, las sillas y la multimedia, la planificación urbana y el diseño editorial, los edificios y la tipografía.

A fines de los 80, el diseño gráfico consolida sus primeros egresados y es a principios de los 90, cuando amanece para siempre el entorno de las computadoras, entendidas como máquinas gráficas. Los tiempos estaban maduros para el gran cambio tecnológico. En menos de una década, lo que parecía imposible sucede sin pausa: del blanco y negro al color, de las tipografías *pixeladas* al ATM que permitió verlas aceptablemente en pantalla, la evolución de las impresoras, la capacidad cada vez mayor de almacenamiento de datos, la consecuente potencia para tratar y generar imágenes, la proliferación de periféricos como el *scanner* que permitió capturar porciones enteras del mundo analógico, Internet y todo lo demás. El mundo de la edición no lineal, la animación digital, los desarrollos multimediales e interactivos. Y, lo sabemos, esto es sólo el principio.

FUTUROS (IM)PERFECTOS > La democracia política del país permitió, seguramente, la democracia conceptual de la FADU, que originó la multiplicación de las especies del diseño. Reconocer la diferencia es el principio para elaborar lo nuevo.

¿Cuál es el proyecto de la Facultad del Proyecto?

Antes que nada, señalemos las dos maneras de no entender la cosa: por un lado los *maternalistas*, cultores de la diosa madre, para los que toda diversidad es herética y ansían el retorno a la unidad sin divisiones de la matriz originaria. Por otro, los *emancipadores*, que desean la libertad para las carreras



oprimidas, es decir, propician el cisma como solución para la herejía.

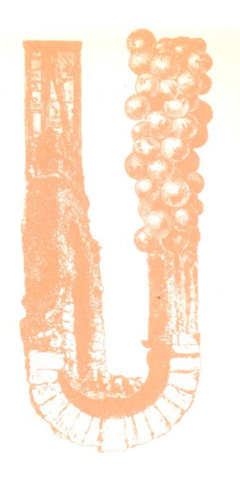
Ambas visiones evaden cuidadosamente el poder de la sigla y sólo proponen regresos o rupturas para dar cuenta de lo atípico, de lo que debe ser pensado desde categorías de innovación y no de "custodia", en términos maldonadianos. Se trataría, más bien, de imaginar al diseñador de los próximos diez años, un sujeto que habitará un espacio formativo cada vez más diversificado y para el que no debería ser difícil tener encuentros cercanos con otras ramas del quehacer proyectual. Claro, quizá se produzca una disolución de la actual geografía profesional, que insiste en reproducir guetos estandarizados de actuación matriculada, sin tener en cuenta la progresiva expansión de tareas y especializaciones.

Sin embargo, las ya arcaicas promesas interdisciplinarias fueron revisadas desde el peligro de la simple evaporación disciplinar. Se prefiere, en cambio, hablar de "multidisciplina" cuando se trata de la convergencia de diferentes miradas, es decir, preservar lo múltiple en su condición de tal, en vez de imponer una mirada única que frivoliza lo experto en aras de lo genérico. El estudiante de la FADU transita hoy por un territorio compartimentado, es cierto, en el que las fronteras académicas son producto de la necesaria política de identidad disciplinar que las distintas carreras han tenido que crear, con un gran esfuerzo de ideación y puesta en práctica, de sus propios contenidos y saberes. Pero podemos suponer que esta situación no es definitiva. En realidad todo hace suponer que las cosas están maduras como para entrar en una segunda fase de este gran proyecto: el encuentro con el otro, el reconocimiento de la alteridad en esta "república de los diseños". Este encuentro producirá transformaciones que no deberían ser asimétricas. No ya carreras madres o hijas, centrales o sucursales; se trata de una red de saberes, con nodos desde los que captar información, intercambiar conocimientos, expandir la actividad proyectual.

Se cuenta con un conjunto de carreras que en su mayoría han expandido sin cesar su número de ingresantes, y que han adquirido en estas casi dos décadas, una fortaleza académica creciente que las hace referentes de otros emprendimientos universitarios; es habitual que los programas de estudio y sobre todo los docentes de estas carreras "nuevas" sean requeridos para configurar nuevas estructuras de enseñanza. No se trata solamente del reconocimiento de un *know how* de "profesorado". Se sabe que las condiciones de existencia de los talleres de la FADU suponen una experiencia viva e intensa acerca del problema de generar contenidos, delinear objetivos e implementar didácticas de mucha complejidad y, quizá, poco reconocimiento pedagógico.

Los resultados de estas experiencias son inseparables de lo ocurrido en estas dos décadas de política, cultura y economía (si tales términos son separables). Desde los albores democráticos, en los que las bienales de Arte Joven de los 80 despertaron a cientos de talentos, los premios instituidos por empresas como Alpargatas, las expansiones editoriales de los grandes *holdings* de medios a partir de mediados de los 90, con una masiva producción de colecciones, revistas y diarios temáticos, como *Olé*, que fueron, emprendimientos de diseño gráfico llevados adelante por egresados de la FADU, o los desarrollos digitales de esas empresas, que contaron con equipos de diseñadores jóvenes para resolver problemas nuevos con calidad y destreza. De hecho, se asistió a un recambio no sólo generacional, sino sobre todo profesional, en aquellos lugares en los que era indispensable el conocimiento de nuevas tecnologías unido a una capacidad de comprensión de los nuevos desafíos comunicacionales que los propios medios ponían en escena.

Las privatizaciones tuvieron efectos múltiples, uno de los cuales fue la inmediata necesidad de diseño, de un diseño competitivo, eficaz y sobre todo, innovador en un terreno desconocido para casi todos, como por ejemplo, el de la televisión. La salida del letargo de los canales estatales asignados alguna vez, según narra la leyenda, a cada una de las fuerzas armadas como una especie de



coto de caza catódico, supuso imaginar desde cero la identidad mediática, sus instrumentos y desarrollos y el aprovechamiento de nueva tecnología que no cesaba de ofrecer nuevos medios de expresión y edición. Fueron en su mayoría equipos de diseñadores de la FADU quienes llevaron adelante estos desarrollos, poniendo literalmente "en el aire" al diseño de identidad, en los *charts* de las progamaciones, en las *promos* semanales, en el juego de captación de teleaudiencia a través de una pantalla atractiva y sugerente. Estos diseñadores mostraron un rápido poder de adaptación a tecnologías y lenguajes definitivamente nuevos, para ellos y para las propias empresas.

En el campo de las empresas de servicios, podemos mencionar el caso de Correo Argentino, que desarrolló un programa de diseño muy ambicioso, en el que participaron durante varios años, diseñadores e ilustradores que también provenían de nuestra Facultad.

Mencionábamos antes el aspecto académico que no ha cesado de acompañar los logros profesionales de nuestros diseñadores. Los equipos docentes que articulan las cátedras están conformados por egresados y estudiantes avanzados de estas carreras y mantienen un contacto absolutamente dinámico con los aspectos laborales del mercado. Este es un aspecto relevante, ya que se da en los hechos una fuerte articulación entre lo académico y lo profesional. Tal vez esto mismo es lo que está produciendo cierta erosión permanente de los equipos, por su inserción real y concreta en el quehacer del diseño.

¿DISEÑAR ES PENSAR? > Paolo Virno en su libro *Palabras con palabras*, afirma: "A lo largo de todo el siglo la crítica de la metafísica tradicional se ha jactado de leer 'lenguaje' donde se hubiera escrito Dios..."

Es fuerte la tentación de proceder a nuevos reemplazos, como por ejemplo "diseño" donde dice "lenguaje". La ubicuidad del nombre, de la palabra mágica es comprobable en un amplísimo campo de disciplinas, que recurren a este término como a una categoría o concepto definido e indispensable. El surgimiento del diseño como dimensión intelectual, es decir, como forma de conocimiento y organización de la realidad, es un fenómeno largamente anunciado. Curioso pero no indescifrable, el hecho es que diseñar se ha convertido en una operación esencial para la sociedad contemporánea, en todos sus frentes: económico, comunicacional, productivo, simbólico. Lo difuso del término no quita lo poderoso del accionar de esta palabra que parece explicar y develar los mecanismos de la producción de sentido y de riquezas, de objetos y lugares, de mensajes y artefactos. Quizá podríamos hablar del diseño (y no sentirlo peyorativo) como "pensamiento débil", en el sentido en que Vattimo diagnostica a la vez que propugna. Quizás la condición de la baja modernidad esté signada, no ya por ningún gran relato, sino por una suerte de interfase amplia, global (en el sentido de su homogeneidad), un lenguaje genérico que constituye e instituye el mundo artificial contemporáneo.

Desde este punto de vista, el futuro de la facultad tal vez esté ligado a la comprensión cabal de las implicaciones intelectuales de sus prácticas, de un pensamiento que surge de su propia experiencia del mundo. Tal vez esté cerca el momento en que se pueda concebir una formación integradora de conocimientos agrupados bajo el signo del diseño, entendido como eje cultural, como teoría del accionar contemporáneo, como compromiso con una realidad que, ahora lo sabemos, se crea y se recrea en el plano de los símbolos, en la dimensión de este nuevo lenguaje que constituye la marca de nuestra época. ■

Los tipos que encabezan estas páginas pertenecen al libro *Bizarre and Ornamental Alphabets*, Carol Belanger Grafton, Dover Publications. Inc., New York.

GE > Jaim Etcheverry
BD > Berardo Dujovne
EC > Eduardo Catalano

> Homenaje realizado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, en ocasión de la entrega del diploma de Profesor Honorario al arquitecto Eduardo Catalano. Diciembre de 2003

Eduardo Catalano

EDUARDO CATALANO
Arquitecto.
Profesor Honorario de la UBA

BERARDO DUJOVNE
Arquitecto.
Decano de la FADU-UBA

JAIM ETCHEVERRY
Rector de la UBA

> **L >** Buenas tardes. Con la presencia del señor Rector de la Universidad de Buenos Aires, doctor Guillermo Jaim Etcheverry, el Sr. Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, arquitecto Berardo Dujovne, profesores, invitados especiales, damos inicio al acto académico en el que se hará entrega del diploma de Profesor Honorario de la Universidad de Buenos Aires al arquitecto Eduardo Catalano. Acto seguido hará uso de la palabra el Sr. Decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, arquitecto Berardo Dujovne.

BD > Buenas tardes a todos. Gracias por estar hoy aquí con nosotros en un acto que creo de justicia: el reconocimiento de nuestra Universidad hacia el arquitecto Eduardo Catalano al nombrarlo Profesor Honorario de la misma.

Es un acto que cobra para mí un relieve muy significativo porque me retrotrae al momento en que estaba en la escuela primaria. Empecé a escuchar en mi casa el nombre de dos jóvenes arquitectos, que están hoy en esta sala, Coire y Catalano. Ellos habían ganado un concurso privado de anteproyectos para hacer el Teatro IFT. Mi padre, ingeniero civil, actuó como Jurado junto con Beretervide en ese concurso, fue durante la obra el representante del comitente ante el estudio de arquitectura. De manera que oí hablar mucho de Catalano cuando todavía estaba en la escuela primaria.

Esta historia me lleva muchos años atrás en mi vida porque fue antes que me incorporara a estudiar arquitectura.

El Teatro IFT se terminó en el 52 o 53; yo entré a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en el 55 y uno de los primeros trabajos que tuvimos que hacer fue el análisis de un edificio. En ese momento, con quien era mi compañero de equipo, elegimos el Teatro IFT sobre el cual hicimos una serie de ejercicios de dibujo, de graficación y demás.

Mi compañero de equipo de esta experiencia fue Jorge Erbin, alguien que dejó una fuerte impronta en esta facultad y en la arquitectura argentina.

El homenaje al arquitecto Catalano me recuerda a mi padre, al gran amigo y arquitecto que fue Jorge Erbin y me emociona también tenerlo a Coire sentado hoy frente a mí.

Eduardo Catalano se recibió de arqui-

tecto en 1940, hizo estudios de posgrado en las universidades de Pensylvania y de Harvard, enseñó arquitectura además de practicarla, enseñó en la Architectural Association de Londres, en la Universidad de North Carolina y en el MIT.

Nos tomaría mucho tiempo enumerar sus obras en Estados Unidos que son numerosísimas, que abarcan, tanto edificios educacionales como institucionales para la justicia o que tiene que ver con usos públicos, oficinas, viviendas. Quizás solamente mencionemos de su obra en Estados Unidos una obra pequeña pero de gran precisión que es la casa de Raleigh, una casa construida bajo un paraboloide hiperbólico de madera.

Lo que podemos señalar son algunas constantes que aparecen en la obra de Catalano que además se reflejan en este edificio, en el cual hoy estamos reunidos para rendirle homenaje de la Universidad, que son las grandes luces para tener flexibilidad en el armado de las plantas, los núcleos circulatorios y de servicio bien plantados y, en general bien ubicados en relación con a las plantas de los edificios. Este edificio es un claro ejemplo de eso. Los núcleos, tal como están armados, están hechos para la masividad, para las multitudes y realmente funcionan muy bien. El uso de estruturas a veces osadas con voladizos importantes que muchas veces generan espacios de transición entre el interior y el exterior de los edificios.

La obra que realizó en la Universidad de Tucumán se destaca por la impronta que marcó en la arquitectura argentina en las décadas de los 50 y de los 60. En el equipo también estaban Caminos, Tedeschi, Sacriste, Vivanco; un grupo de jóvenes arquitectos con mucha fuerza que hicieron el proyecto de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional de Tucumán en el cerro, de la cual se llegó a materializar una parte pero que, según un crítico como Banham, fue la primera "mega estructura" que se proyectó en el mundo. El proyecto marcó mucho la arquitectura argentina de fines de los 50, principios de los 60. Tuvo mucho que ver con lo que, en algún momento, se llamó la Escuela de Buenos Aires.

Quiero cerrar mencionando una obra llena de poesía en la Ciudad de Buenos Aires que es la *Floralis Genérica*, la flor que todos ustedes conocen. Me parece un gesto que le viene muy bien a la ciudad y que la ciudad le debe al arquitecto Catalano que donó el proyecto y la construcción de esta obra llena de poesía y de encanto.

Conversando con él en el camino hacia este acto, le comenté que la Facultad ha creado un centro de documentación donde pedimos planos a los arquitectos importantes que han actuado en nuestro medio y él me ha ofrecido, y quiero agradecerle, la documentación de la *Floralis Genérica* que incluye un modelo en escala que tiene en los Estados Unidos.

De manera que, con esta pequeña reseña agradezco el doble gesto, el gesto de la donación que ha hecho a la ciudad y el gesto que acaba de hacer al donar la documentación de esa obra a la Universidad de Buenos Aires. Muchas gracias.

L >Procedemos ahora a dar lectura de la Resolución del Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires que resuelve:

Artículo 1°: designar al arquitecto Eduardo Catalano Profesor Honorario de esta Universidad.

Artículo 2°: Dejar establecido que lo dispuesto por el artículo precedente será atendido con el presupuesto de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo.

Artículo 3°: Regístrese, comuníquese, notifíquese a la Dirección General de Personal y pase a la Dirección de Títulos y Planes a sus efectos, cumplido vuelva para su archivo.

Resolución n° 135

A continuación el Sr. Rector de la Universidad de Buenos Aires, doctor Guillermo Jaim Etcheverry, hará entrega del diploma al arquitecto Eduardo Catalano.

EC >Agradezco muchísimo al Consejo Directivo de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, al Consejo Superior de la Universidad de Buenos Aires, al Señor Decano Berardo Dujovne y al Señor Rector, doctor Guillermo Jaim Etcheverry por la distinción que me han conferido. Prometo

A > Intento de arte - Mona Lisa
La imagen representa la geometrización de Mona Lisa, usando elementos de una computadora. Representa la psico-deshumanización humana, el hombre sentado todo el día frente a su computadora cree ver en ella su Mona Lisa. Técnica gráfica desarrollada por Eduardo Catalano: 1947. Imagen: 1985

llevar este diploma con mucho cuidado y orgullo a mi ciudad de Cambridge. Pero antes pienso hacerle sacar una radiografía a este diploma, para ver si es auténtico porque cuando mis hijos eran pequeños recibieron muchos diplomas dibujados por mí.

Mencionaré el primero que he hecho. Cuando en 1953 me lastimé el dedo índice, mi pequeña hija Alejandrina de cuatro años, corrió al baño, trajo un curita y me la puso sobre la herida. Para premiarla le dibujé un diploma de enfermera. Hace años cuando la visité en Londres, donde vive desde hace treinta años, vi el diploma colgado en su dormitorio.

Y así me pasé la vida haciendo diplomas a gente que se había portado muy bien conmigo. El último que he hecho es a la empresa que construyó la obra civil de la flor de Buenos Aires, por la alta conducta profesional y moral que han tenido. Les hice un regalo y les mandé un diploma.

Un día recibo un llamado telefónico del ingeniero de la empresa. Me decía que tenían una nueva obra por construir en la Ciudad de Córdoba. Le pregunté cómo la habían obtenido. Él respondió: "Gracias a su diploma".

Deseo comenzar con una aclaración. Este edificio, como el otro pabellón de la Ciudad Universitaria, ha sido proyectado por el arquitecto Horacio Caminos y por mí.

Horacio Caminos, a la vez, fue el único autor del diseño de la Universidad de Tucumán. Fui a Tucumán, invitado por él, cuando la esposa del Presidente Juan Domingo Perón, con un llamado telefónico al intendente canceló un edificio de 260 viviendas que había comenzado a construir en Núñez para la Ciudad. Le molestó la ubicación del edificio. Al día siguiente renuncié al cargo de Arquitecto Municipal. Se requirieron trescientos camiones con tierra para cubrir los pilotes.

En Tucumán, Horacio Caminos y yo proyectamos el primer *superblock* académico y luego proyecté un edificio para dormitorios de estudiantes de 600 metros de longitud, que cruza un río del cerro. Su estructura de hormigón está envuelta por la exhuberancia de la selva tropical desde hace medio siglo.

Varios días después partí para Inglaterra donde enseñé por un año, y de allí viajé a los Estados Unidos invitado a enseñar en la Universidad de Carolina del Norte. Me recibieron como un hijo pródigo.

Volviendo al pasado remoto, me gradué en la Universidad de Buenos Aires el 24 de diciembre del año 1940, el día antes de Navidad. Mi familia no sabía que me había graduado con un año de anticipación. Llegué a casa e informé que había aprobado "la materia".

El 26 de diciembre fui al Taller de Imprenta de Buenos Aires, cuyo propietario era Francisco Colombo. Publicaba los mejores libros de escritores argentinos. Hice imprimir una tarjeta con mi nombre y el título de arquitecto. No era necesario ir a una empresa de tal calidad para una tarea tan simple.

Para darle una sorpresa a mi familia la víspera de Año Nuevo coloqué las tarjetas bajo los platos de mis padres y hermanos. La primera en levantar el plato fue mi hermana mayor. Leyó la tarjeta, pegó un grito, tomó un sifón y me mojó hasta la cintura como si su soda fuese champagne. Y así fue como me recibí al igual que varios compañeros en la Facultad de Arquitectura.

L > Agradecemos estos recuerdos del arquitecto Catalano. Invitamos ahora al Sr. Rector de la Universidad de Buenos Aires, doctor Guillermo Jaim Etcheverry, a hacer uso de la palabra.

JE > Buenas tardes Sr. Decano, Profesor Catalano. El año pasado me tocó inaugurar actividades públicas de la Universidad a poco tiempo de asumir el Rectorado con la designación de Profesor Honorario del Maestro Daniel Baremboim. En esa ocasión, lo visité antes del acto y le pregunté si quería hacer un discurso. Y me dijo que no, "¿Quiere entrevistarse con críticos musicales?", le pregunté. "Jamás", me dijo, "No entienden nada". "¿Quiere entrevistarse con periodistas?". "No tampoco ¿Por qué no dialogamos?", me contestó.

Yo que tengo ciertos rasgos de inconsciencia, le dije que con mucho gusto. Y efectivamente, en la oportunidad de hacerle entrega



A

del diploma, en una ceremonia como ésta, mantuvimos un diálogo sobre el cual yo estaba bastante atemorizado porque no sabía sobre qué íbamos a hablar. Hablamos sobre el silencio y el sonido y fue una experiencia muy interesante.

Desde entonces, he tomado por costumbre que en cada ocasión que se hace la entrega de un título de Profesor Honorario de la Universidad, le propongo a quien lo recibe hacer un diálogo. Así hice el año pasado con José Saramago. Lo acabo de hacer hace poco con Valentín Barenblit. Y le propuse al arquitecto Catalano y aceptó. En unos minutos, vamos a dialogar sobre la educación, tema que nos preocupa a todos; y sobre la cual él tiene mucha experiencia.

Pero, el arquitecto Dujovne inició el encuentro con nostálgicos recuerdos de su infancia y yo también lo voy a hacer porque creo que antes que él escuché hablar de Catalano en mi familia y, creo que de todos los presentes, si bien ustedes trabajan en un edificio hecho por Catalano, yo soy uno de los pocos que vivió veinte años en un edificio de Catalano.

Tengo el mejor homenaje que se le puede rendir a un arquitecto, que es el de mi madre. Cuando vivíamos en esa casa siempre decía: "¡Qué bien hecha está esta casa!" "¡Qué bien planeada está!" Y no hacía más que marcar los detalles que mostraban sus virtudes. Así que tuve el gusto de conocer la fama de Catalano mucho antes de conocerlo a él.

Y también conocí a su padre, un eximio dibujante. Tengo algún dibujo guardado todavía. Era un señor mayor pero todos le decían Fernandito.

Mis padres eran muy amigos de un pariente cercano del arquitecto Catalano que era, precisamente el dueño de la casa donde vivíamos. Y tuve la oportunidad de conocerlo en el año 76. En uno de mis viajes a Estados Unidos, en Boston, fui a un Congreso de Biología Celular y lo llamé invocando esa amistad común y además le dije que vivía en su casa. Y entonces, tal vez para conocer a algunos de sus habitantes me invitó a caminar.

Hicimos un recorrido por la ciudad de Boston y me fue mostrando todos los edificios. Fue un paseo maravilloso, una tarde espléndida. Recuerdo que cuando terminamos, además del helado que me invitó, me dijo: "¿Te gusta ese edificio de ahí enfrente? Pero no me contestes porque ese lo hice yo. Así que me voy y pensalo".

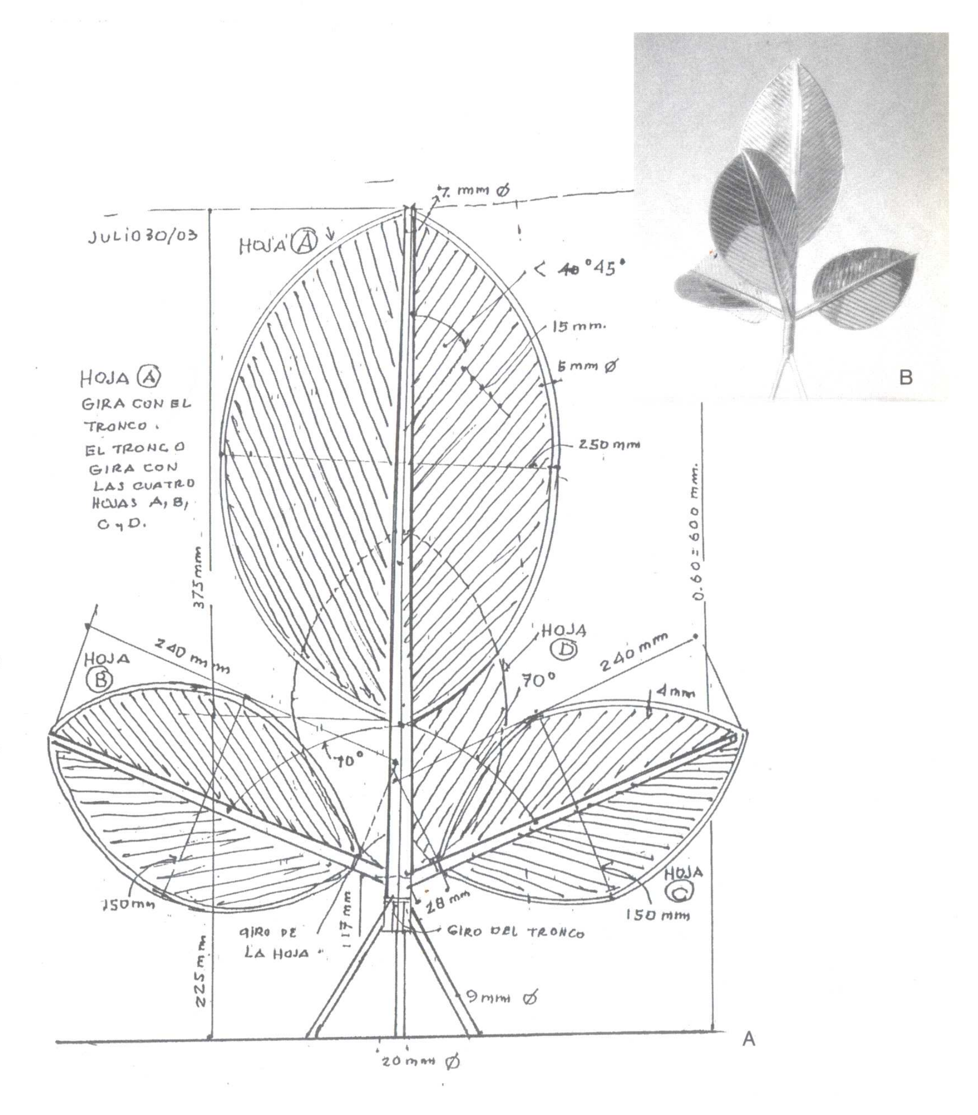
No lo volví a ver por los siguientes veinticinco años y cuando vino con motivo de la inauguración de la Flor hablamos por teléfono. Desde mi casa actual, que no es aquella, se ve la *Floralis Genérica*. Tengo una vista privilegiada de la flor. De modo que durante años viví por dentro una de sus obras y ahora la tengo por fuera. Y todas las mañanas y todas las noches y a toda hora tengo su presencia.

Y esa presencia, claro, me trae momentos muy gratos de mi vida, precisamente porque está vinculado a ese período de la infancia y la primera juventud que pasé en su casa, en contacto con su fama. Porque, como digo siempre, estuve en contacto con la fama de Eduardo Catalano y siempre seguimos desde acá la evolución de su carrera, de sus éxitos, de las obras que hizo en todo el mundo.

De modo que para mí este acto tiene esa significación agregada como lo tiene para el Decano, y por eso quería agradecerle la gentileza que ha tenido en acompañarnos esta tarde para recibir este homenaje de una universidad que le debe mucho. Y le debe mucho en el espíritu de su gente y también en su imagen, en su presencia. Ya se ha mencionado aquí que los edificios de la Ciudad Universitaria, que lamentablemente quedó inconclusa y que siempre tenemos el sueño de continuar, y esperemos hacerlo en algún momento en el futuro porque creo que la Universidad de Buenos Aires y la Ciudad merecen que esta ciudad se complete y se concentren más estudiantes aquí. Esperamos y confiamos poder hacerlo.

Con motivo de ese reencuentro en 2002, intercambiamos una serie de cartas y nos comunicamos varias veces. Ahí advertí que una de las preocupaciones principales de Catalano era la cuestión educativa. Quería comenzar esta breve conversación con ese tema.

A > B > Un árbol crece en Charlotte
Las cuatro hojas de un árbol rotan con el viento alrededor del tronco. A la vez, cada una de ellas gira alrededor de su nervadura central. Son hojas con tres caras no sólo para enriquecer su tercera dimensión, sino para actuar mejor contra la acción del viento y para ofrecer un necesario balance estructural.
Carolina del Norte, Eduardo Catalano, 2004



En una de las cartas que me escribió dice lo siguiente: "Con respecto a la educación creo que debe crearse un sistema exclusivo y común denominador que cubra todas las especialidades. En arquitectura, así como en otros campos, los llamados profesores entrenan pero no educan. Entrenan para que el futuro profesional se gane la vida, pero no le abren ventanas hacia el futuro para propiciar el cambio. Proyectan miles de edificios, que yo llamo especies, como si fueran hipopótamos, jirafas o rinocerontes, sin primero estudiar las propiedades básicas del reino animal, la arquitectura genérica".

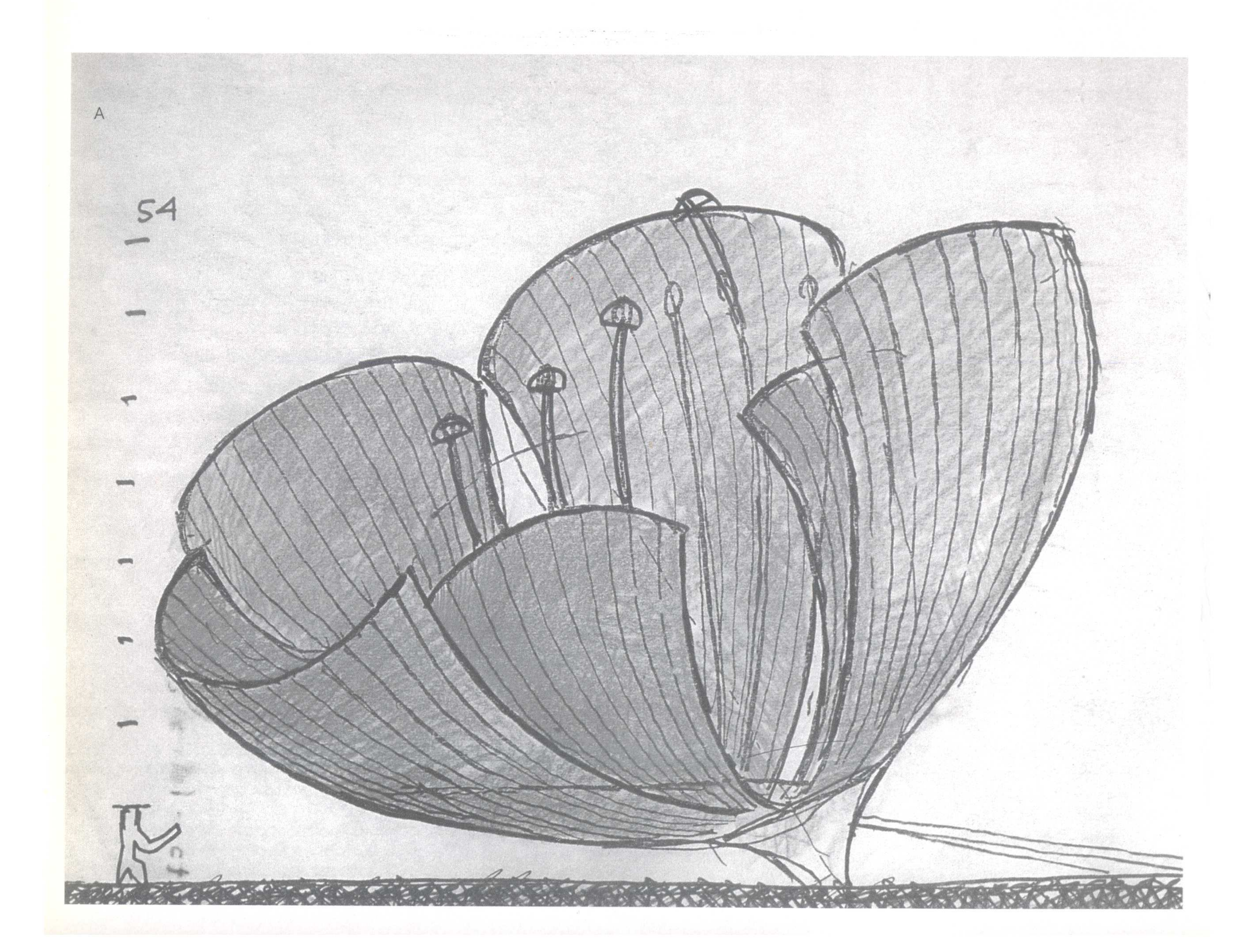
En ese sentido, y basado en la experiencia tan larga que ha tenido en ambientes universitarios en todo el mundo, quería pedirle su visión. ¿Cómo ve hoy la enseñanza, si quiere de la arquitectura, si quiere de la educación en general?

EC > En arquitectura se enseña diseño arquitectónico basado en el presente o sea en los conocimientos que tiene el profesor en el momento actual.

Mi actitud es explorar el futuro, no repetir el presente. El presente en un instante es pasado.

Dicha exploración del futuro invoca muchos aspectos. En una de mis cartas al Rector escribí sobre la necesidad de explorar cómo extender la longevidad de los edificios para que, paradójicamente, las ciudades preserven siempre su modernidad. Para que

A > Boceto del autor para Floralis Genérica.



aquellos edificios vivan una vida plena por quinientos años. Esto se logrará cuando los edificios provean una extrema flexibilidad física para adaptarse a todos los cambios, producto del pasar del tiempo, de nuevas necesidades, de más altas aspiraciones y de avances científicos y tecnológicos.

Denomino a esta arquitectura "arquitectura genérica". Está basada en grandes dimensiones (no en altura) y en generosas luces estructurales para aceptar infinitos cambios funcionales y de tamaño.

El edificio del futuro debe abandonar su unifuncionalismo y transformarse en un complejo multifuncional que incluya toda actividad al servicio de la sociedad.

Un tema educacional que hemos tratado antes con el Rector es la existencia de una materia que él llamaba "Nuclear", yo, influenciado por el inglés, la denomino "Core". Es una materia básica y preliminar a todas las disciplinas que ofrece una universidad. He leído, hace dos o tres días, que Brasil ya ha comenzado a introducir esta materia Nuclear.

Mi consejo a la Universidad de Buenos Aires es que no trate de definir el contenido de esa materia sin previa investigación de programas similares en las grandes universidades de los Estados Unidos y de Europa para tener una amplia visión de las experiencias adquiridas.

Por existir un claro e injustificado divorcio entre las humanidades y la ciencia y la tecnología, podríamos explorar tener dos cursos de Nuclear. Uno dedicado con especial visión a los que ignoran las humanidades y otro para enriquecer culturalmente el mundo científico y tecnológico.

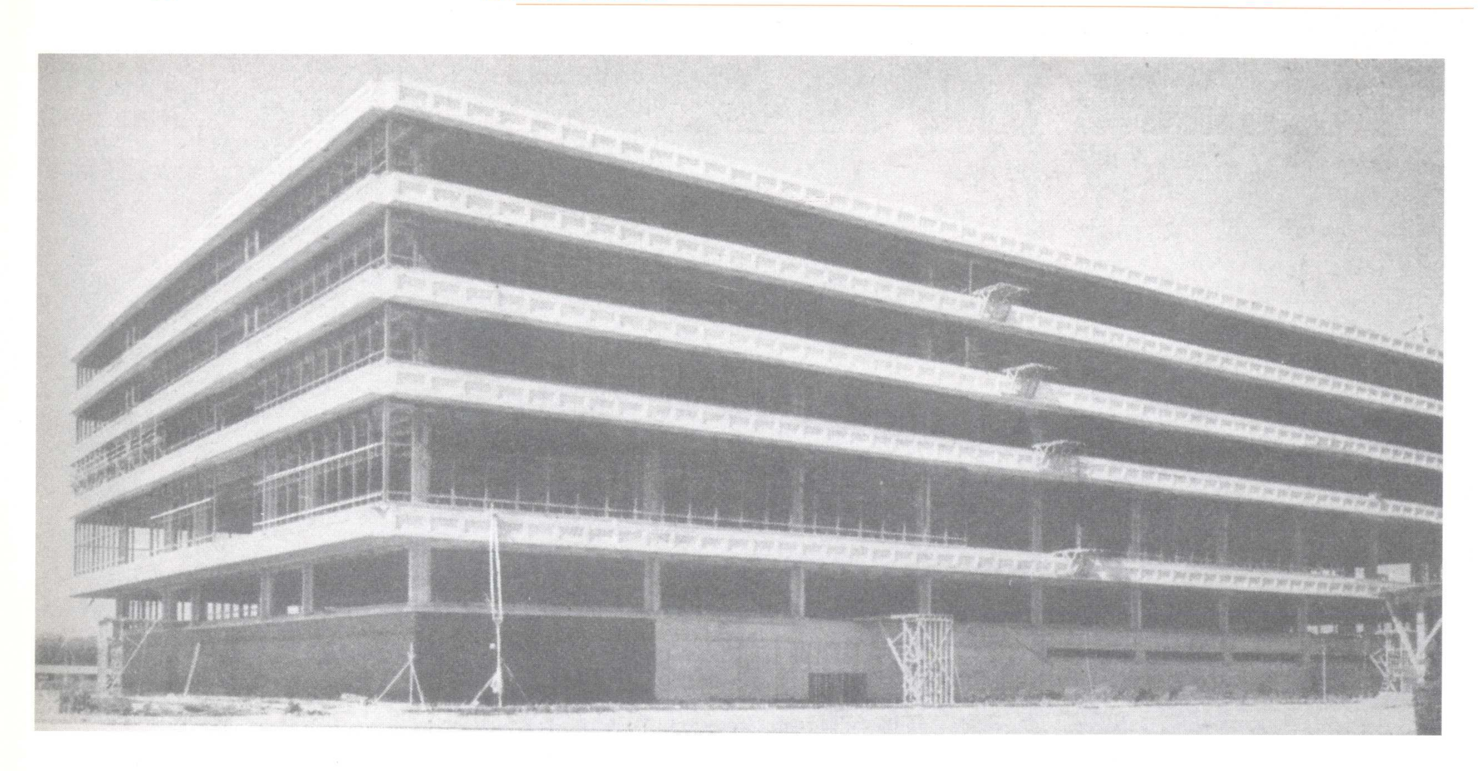
Pero, a la vez, creo que los cursos de todas las disciplinas universitarias deberían reducirse a la mitad del tiempo en que son transmitidas. Creo que son cursos muy largos.

Meditemos sobre un dicho japonés que dice: "Un jardín es completo cuando sólo contiene aquello que no ha podido eliminarse". Yo agregaría: "Un curso universitario es completo cuando sólo contiene aquello que no ha podido eliminarse".

Recuerdo que un día estaba caminando alrededor de un lago con un ingeniero de mi universidad, MIT. Era tan inteligente que contestaba una pregunta antes que sea formulada. Ese día le pregunte: "¿Si usted tuviera que enseñar su curso de estructuras que dura dos años, solamente en un año, ¿qué enseñaría?". Avanzó cuatro pasos y al quinto le dije: "¡Ahora redúzcalo a seis meses!".

Los profesores deberían caminar un día alrededor de un lago, pues cuanto más libre esté su curso de irrelevancias, más clara y fundamental será su presentación. Solo hay que enseñar "la síntesis de lo esencial". Bajo tales circunstancias el profesor recién sabrá lo que está enseñando.

Un ejemplo de irrelevancias reside en la enseñanza de la Historia de la Arquitectura. Existen cerca de 5000 edificios construidos



desde el comienzo de la civilización. Los profesores conocen el nombre de todos los edificios, su ubicación, fecha de construcción, la biografía del arquitecto y un sin fin de detalles pero nunca cuál ha sido su contribución al avance de la arquitectura. No son cursos conceptuales.

En mi libro "la constante" distribuido por EUDEBA basado en mi búsqueda por la "síntesis de lo esencial" he reducido esos cinco mil edificios a tres. Son los tres edificios que han introducido las innovaciones más fundamentales, afectando la arquitectura de todos los tiempos.

Este tema sobre la carencia conceptual en la Historia de la Arquitectura trae a mi recuerdo una frase del poeta y novelista Oscar Wilde: "Se sabe el precio de todo y el valor de nada".

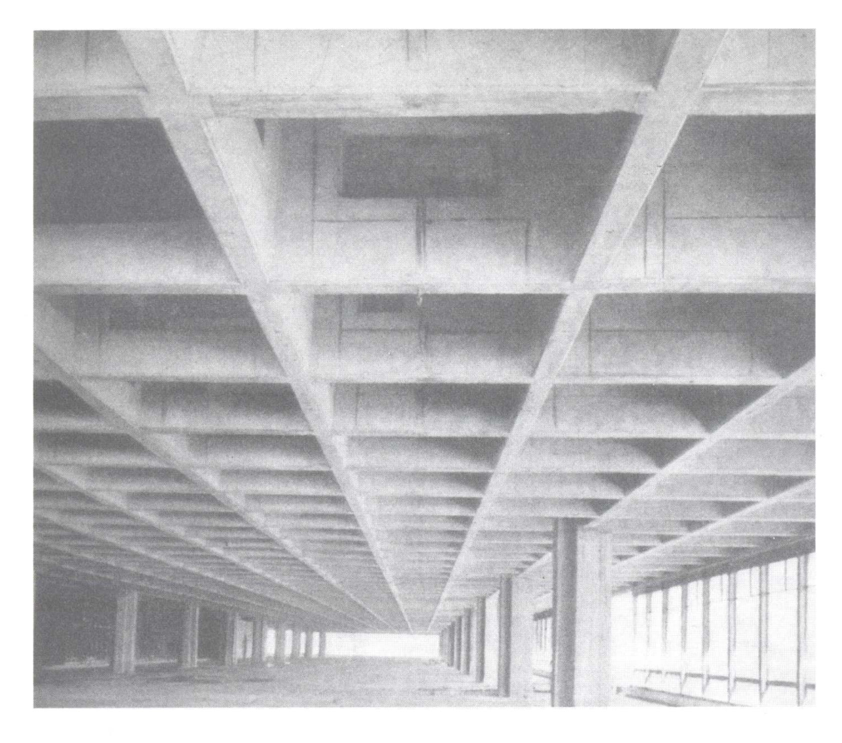
JE > De las experiencias educativas que usted personalmente ha tenido ¿qué diferencias ve? Es decir, de su educación inicial como arquitecto aquí en la Argentina, de su período de enseñanza en los Estados Unidos o en otros países. ¿Qué diferencias o similitudes ve?

EC > En Buenos Aires (1936-1940), durante mis cinco años de estudiante aprendí muy poco. Lo ínfimo que he logrado en mi vida profesional se debe a los misterios de la intuición y a mi convicción de que la esencia de la arquitectura es la indivisible unidad de la relación: estructura y espacio. Sin ella no hay orden ni vida.

Además, mi pasión por el diseño arquitectónico y mi constante búsqueda de lo que existe y no se ve, a través de una continúa exploración.

No hay mucha diferencia en la educación de la arquitectura entre Argentina y el mundo de los Estados Unidos. (Hoy fuera del mundo).

Creo que la educación de la arquitectura no ha cambiado en los últimos setenta años. La computadora es la máscara de la falta de conceptos. Señalo setenta años porque el que revolucionó la enseñanza de la arquitectura en el mundo fue mi profesor



A > B > Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo en la Ciudad Universitaria, en construcción.

Walter Gropius de Alemania, cuando fui estudiante en la Universidad de Harvard. Su revolución comenzó en 1938, en Harvard. La enseñanza de la arquitectura no avanzó por no estar dirigida para crear una visión de futuro.

No existe creatividad, fuente de renovación en el desarrollo del diseño urbano. Cada nuevo edificio no contribuye a modernizar una ciudad sino que consolida la obsolencia de su estructura urbana.

JE > Tal vez el campo de la arquitectura no sea el mejor ejemplo pero, en general, lo que uno ve es el angostamiento del panorama que se le brinda a los jóvenes en cuanto a lo que el ser humano ha hecho. La arquitectura conserva una inserción mucho más amplia. Pero en muchas disciplinas lo que uno ve es precisamente la carencia de esa posibilidad, como usted señalaba, de ubicación en el mundo, y en un mundo a crear. ¿Cuál le parece que podría ser una contribución para mejorar esa formación?

EC > Es una pregunta un poco difícil de contestar. Me parece que hay una coincidencia entre los alumnos, sus aspiraciones y las motivaciones de los profesores o de las instituciones educacionales. Todos se dirigen hacia un objetivo de vida práctica. Lo peor que puede hacer un estudiante es ir a la universidad con el propósito de "ganarse la vida". Se debe asistir a la universidad por sed cultural, por deseo de descubrir el más allá, de adquirir nuevas perspectivas hacia el futuro.

Nuestro materialismo está en conflicto con la educación. No hay educación sin idealismo.

Comparando la enseñanza en los Estado Unidos con la de otros países, al margen de la arquitectura, es una enseñanza extraordinaria por los grandes recursos que las universidades disponen, comenzando con la proporción entre profesores y alumnos. En mi curso de posgrado tenía como máximo 15 alumnos. Además, la calidad de los profesores, los recursos tales como becas, laboratorios, bibliotecas que no existen en ningún

otro lugar del mundo, equipos tecnológicos, grandes donaciones de sus ex alumnos (Harvard tiene en reserva 19 billones de dólares) y hasta orquestas sinfónicas. Por ejemplo, si ustedes visitan la biblioteca de la Universidad de Harvard verán que tiene más de cuatro millones de volúmenes y, a la vez, a los profesores que se jubilan les proveen una habitación privada para que continúen sus investigaciones por el resto de sus días.

Cuando uno mira la cantidad de premios Nobeles que tiene mi universidad en los campos de economía, física, matemática, genética, es extraordinaria. Esto surge del proceso educacional de la universidad. Los Estados Unidos presenta una escala incomparable, otro mundo. Por ejemplo, las dos ciencias más importantes desarrolladas en los Estados Unidos en el siglo XX, cibernética y genética, cambiaron, una, los medios de comunicación a través del mundo, la otra afectó fundamentalmente a la ciencia médica y con ello a la vida humana.

En Argentina se está luchando con la inestabilidad política, económica y social y la indiferencia cultural que afecta mucho la parte educacional. Todas las universidades y sus estudiantes son sus víctimas.

El hecho de que la Ciudad Universitaria no se haya terminado es una demostración de la falta de continuidad por la cual el país siempre ha pasado. La Ciudad Universitaria tendría que haber sido terminada en el año 1980 a más tardar. Han quedado solamente dos pabellones aislados, carentes de todo soporte: talleres de investigación y experimentación, centro y comedores estudiantiles, viviendas, biblioteca general, teatro, auditórium, museo artístico, científico y tecnológico.

JE > Justamente me interesaba preguntarle. ¿Qué recuerdos tiene de ese período de la construcción de la Ciudad Universitaria? Del momento en que se planificó, de los objetivos que había detrás.

EC > Mis recuerdos son de los más positivos, comenzando por la actitud del Rector Risieri Frondizi graduado en Filosofía. Era un hombre de tales convicciones políticas, sociales y educativas que hasta organizó una vez una manifestación al frente de los estudiantes para protestar contra la política de su hermano, el Presidente. Cuando se hizo la selección de arquitectos para este edificio se hizo por antecedentes profesionales. Nos presentamos el arquitecto Horacio Caminos, el arquitecto Eduardo Sacriste y yo. El proyecto, como concepto y planos de construcción fue realizado, en forma exclusiva, por Horacio Caminos y yo.

Recuerdo que una vez el Rector de la Universidad, usando sus privilegios, fue a descansar a Bariloche y nos pidió que lleváramos el modelo de la ciudad universitaria a Bariloche para que él lo viera. Hubiese sido más simple y más barato para la Universidad que él viajara a Buenos Aires.

Desearía mostrarles cómo hubiera sido la ciudad universitaria si se hubiese llevado a cabo como estaba planeada. Comenzaba con una bahía que creaba un elemento intermedio entre la inmensidad del Río de la Plata y lo urbano del entorno de la ciudad universitaria. Creamos una serie de espacios públicos que variaban de dimensiones de lo mayor a lo menor: la bahía, la Plaza Mayor de la universidad y luego los patios cubiertos que tiene cada pabellón.

Veo que los estudiantes de la facultad de arquitectura lo han provisto de una gran vida convirtiéndolo en un lugar de estudios, de amoríos, como "café", de conversación social, de protesta política. Lo que ha hecho realidad nuestra intención.

A la vez ese patio, con su luz cenital, crea un corazón en el edificio que vincula todo lo que ocurre alrededor.

JE > No mostró las diapositivas pero lo invito a que reunamos ese material para publicarlo y mostrar la esencia del proyecto. Por eso, vamos a hacerlo conocer. Yo puedo ir a Cambridge en vez de que venga a Bariloche. Quería hacerle un par de preguntas finales. En una de sus notas me decía que, a pesar de que las universidades constituyen la última esperanza de nuestra civilización, ha notado con desilusión que muchas constituyen burocracias académicas (actitud muy difícil de romper). Y comentaba los proble-

mas que había tenido Lawrence Summers en Harvard cuando asumió la presidencia de esa universidad.

Sería interesante una breve reflexión sobre su visión del estado actual de la universidad en los Estados Unidos.

EC > El Presidente Summers es un hombre brillante y fue uno de los mejores estudiantes de la Universidad de Harvard. Se graduó con altos honores a los 28 años y, a la vez, fue Subsecretario y luego Secretario de Economía del Presidente Clinton. Es un hombre creativo, pero un poco agresivo.

La Universidad de Harvard tiene un programa que se llama Centro de Estudios Afroamericanos; un día el Presidente Summers llamó al director del Centro y le pidió más seriedad escolástica porque estaba haciendo demagogia al participar en promociones de música afroamericana, basada en gritos desaforados, ritmos tamboriles ensordecedores, lenguaje pueril y lleno de repeticiones. La Universidad de Princeton, con deseos de mejorar su programa similar de estudios afroamericanos, invitó a este profesor a formar parte de su Centro. El profesor desertó. Su renuncia fue una bendición para el Presidente Summers.

Creo que es un gran presidente, capaz de tomar decisiones antipopulares.

JE > Dos preguntas finales. Dijo que en este momento está muy activo. ¿Qué está haciendo? ¿Qué piensa hacer en el futuro inmediato?

EC > Ando muy ocupado porque tengo una pasión por el diseño. He hecho un proyecto nuevo, que parecerá a ustedes raro, para una ciudad de Carolina del Norte a la que llaman "La ciudad de los árboles". Me han pedido una obra que represente un símbolo para la ciudad y pensé que apodada "La ciudad de los árboles" lo más lógico era agregar otro árbol. Pero el árbol que he propuesto tiene treinta y siete metros de altura, es de acero inoxidable y sus cuatro hojas y su tronco giran con el viento. Este es un medio natural. No quería utilizar energía hidráulica o eléctrica. Creo que su movimiento es un avance en la forma de crear, en una obra tridimensional, la relación espacio-tiempo.

A la vez, un grupo holandés vino a ver la flor de Buenos Aires. Les gustó muchísimo y dijeron que ellos querían tener una flor en la ciudad de Rótterdam, Holanda. Uno de ellos vino a verme cuando yo estaba en Buenos Aires. Era un hombre delicioso. Y me resultó aún más delicioso cuando me dijo que estuvo en el Emirato de Qatar y que le había mostrado al Emir la publicación de un pequeño libro que he publicado sobre *Floralis Genérica*. Respondieron que ellos querían tener un símbolo para el Emirato y le solicitaron ponerse en contacto conmigo. Me parece que sería una obra extraordinaria que me ha caído del cielo.

Antes que el hombre de Holanda terminara la explicación de la intención de Emir, yo ya tenía el proyecto diseñado y, cuando terminó el almuerzo le entregué el dibujo de lo que se podía hacer, dibujo que realicé en una servilleta de papel.

Como pertenece a toda la parte árabe en la cual también Egipto está incluido, mi sugerencia fue hacer una pirámide invertida, no de piedra pero de vidrio, no sólida pero hueca, no apoyada sobre la tierra pero mirando el cielo y, a la vez no en el desierto sometida a la acción del viento y la arena sino en la bahía donde estaría construida con su vértice apoyado sobre el agua azul del golfo.

Representa la inversión de todo en esta era de continuos cambios.

Les digo que tendría muchísimo placer en poderla terminar y tengo esperanzas de que la farmacología y la genética americana me prolonguen la vida para que la pueda ver construida.

JE > Cuando viví en los Estados Unidos trabajé en el Instituto Salk en California, en La Joya, que es una obra del arquitecto Louis Kahn. Cuando llegué me recibió Salk y me hizo recorrer el edificio y me llamaron la atención unos lugares en las columnas como de pizarra, con unas tizas puestas abajo con unos dibujos raros. Pregunté qué era eso. Salk me explicó que lo había hecho Kahn porque cada vez que iba al edificio se le ocurrían cosas y las dibujaba, luego mandaba a sus ayudantes para tomar fotografías y recién entonces se podían borrar los dibujos que él ha hecho.

Le prometo que para el próximo viaje le vamos a hacer acá unas pizarras para que pueda ir dibujando.

EC > Otra de las actividades en que estoy envuelto es debido a que en el año 1953 diseñé una casa, nuestra casa, que se considera revolucionaria porque está construida con una membrana de curvatura parabólica que mira hacia la tierra y, al mismo tiempo tiene otra curvatura de las mismas características que mira hacia el cielo. Está soportada en dos puntos con una dimensión extraordinaria de 30 metros entre ellos. Su espesor tiene sólo cinco centímetros.

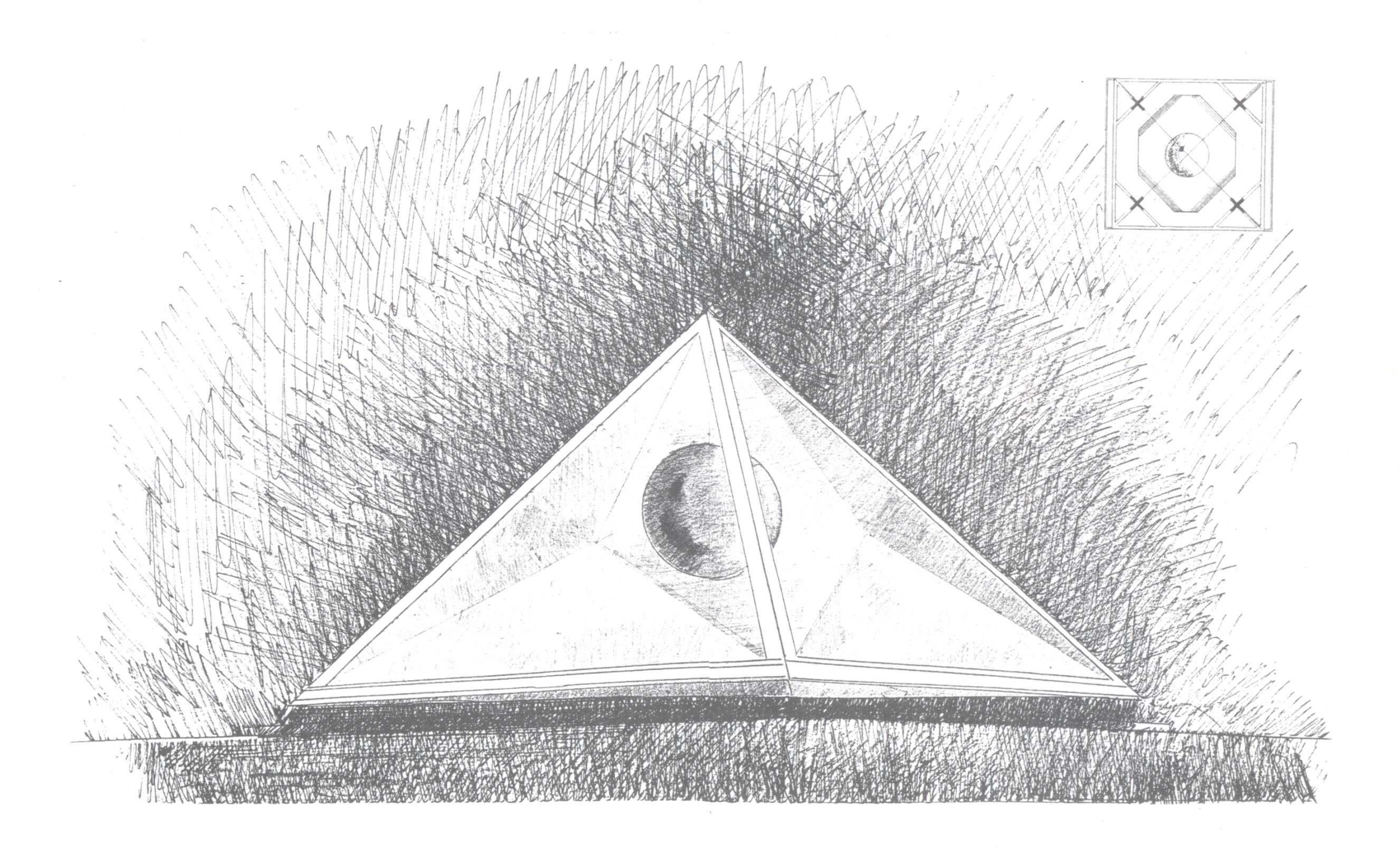
La casa se destruyó. Los diarios comenzaron a hablar que había que reconstruirla porque era un símbolo para la ciudad. Hasta que un arquitecto sugirió en un artículo que lo que había que reconstruir era el techo, que representaba el espíritu y el espacio de la casa. Propuso, a la vez, que debía construirse frente al Museo de Bellas Artes de la ciudad. Yo preferí construirla en el Campus de la Universidad del Estado de Carolina del Norte que fue la que me invitó a enseñar y con ello volver a los Estados Unidos. Sin esa invitación yo hubiera regresado de Inglaterra a la Argentina. En los Estados Unidos no me considero un inmigrante sino un eterno y bienvenido huésped. El país me ha recibido con los brazos abiertos.

JE > Voy a hacer dos observaciones finales. En primer lugar para que vea que la Argentina, a pesar de todas las dificultades tiene menos burocracia que el MIT, rápidamente aceptamos el regalo de la Flor y vamos a editar un folleto con la historia de la Ciudad Universitaria y las diapositivas que hoy no pudo mostrar.

Y, finalmente, además de agradecerle su presencia y sus palabras, voy a terminar con una nota personal agradeciéndole un consejo que me dio en una de sus cartas, que no siempre puedo cumplir, pero que lo tengo siempre presente. Dice así: "No te encierres en tu despacho. Visita todas las escuelas o facultades y presenta tus aspiraciones y objetivos. Rompe el formalismo".

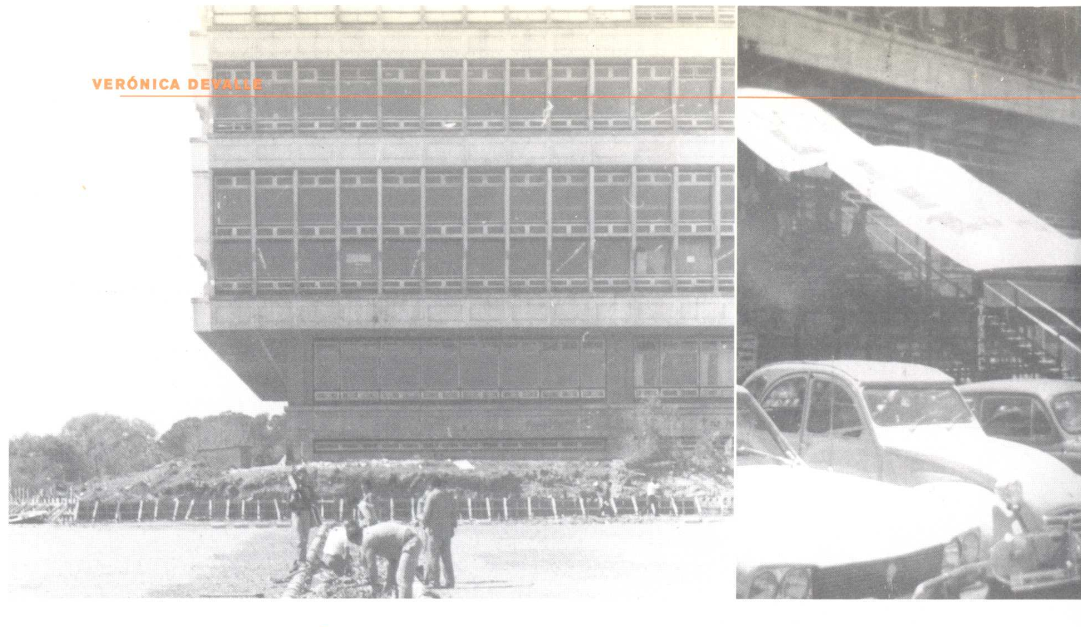
Trato de seguir ese consejo.

Muchas gracias. ■



A > Proyecto para el Emirato de Qatar

Una pirámide de agua. La pirámide parece suspendida sobre el agua del golfo de Qatar (ver soportes retirados del borde, en la planta a la derecha). El agua es lanzada por un sistema hidráulico desde cada arista. Al caer en el interior de la pirámide, luego de definir sus cuatro caras, baña una "perla", símbolo de Qatar. Eduardo Catalano; 2004



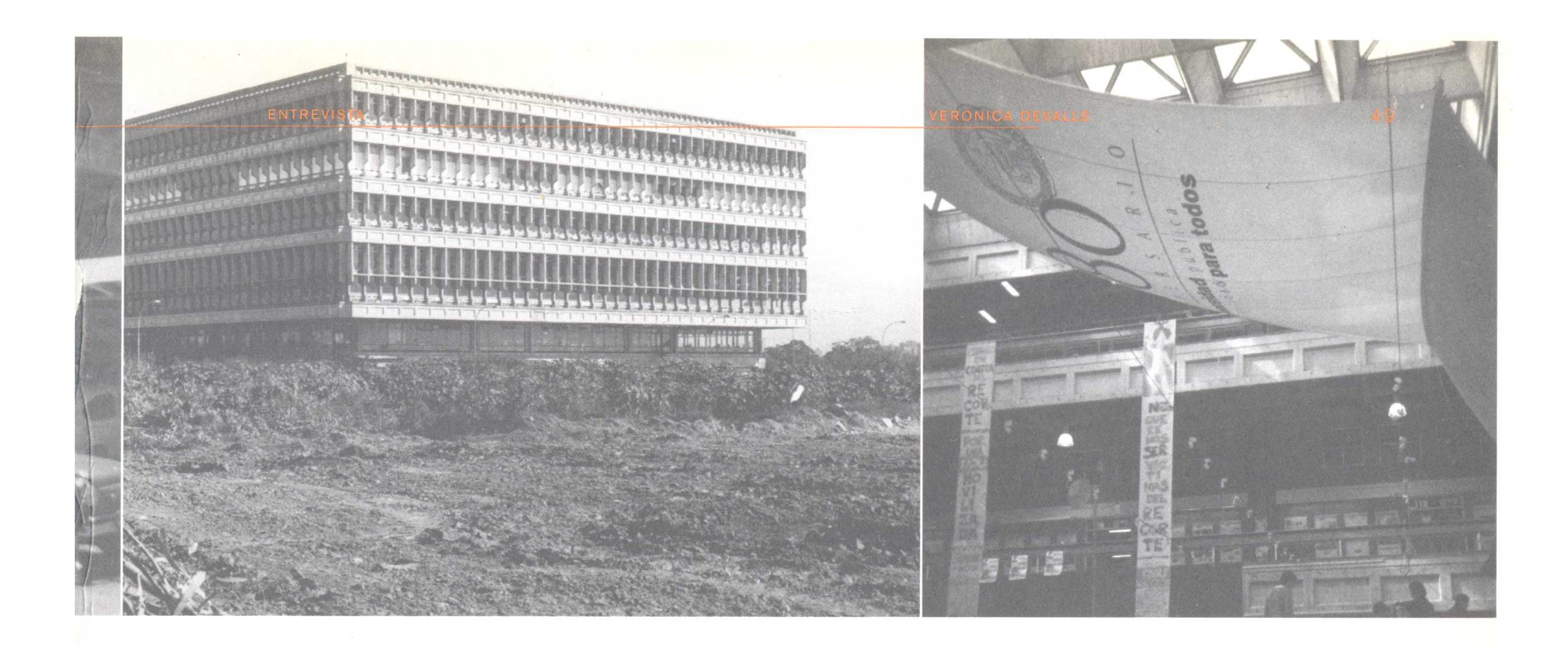
Entrevistas

> VERÓNICA DEVALLE

La serie de entrevistas que presentamos a continuación delinea un cuadro acabado de la historia de la FADU en los veinte años que transcurrieron desde la reapertura democrática. Fueron realizadas a personalidades claves que marcaron el tono y la modalidad de incorporación de los diseños dentro de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA. Sea en su carácter de hacedores del cambio o de testigos privilegiados del mismo, los une además de esta común experiencia, la posibilidad de comparar el período democrático de la FADU con otros anteriores (en particular la llamada "década de oro" de la UBA), como así también los quiebres y retrocesos que impusieron los diferentes golpes de estado al sistema educativo en general y a la enseñanza universitaria en particular.

Cada testimonio trae una visión particular y distintiva del ejercicio de la docencia, el vínculo con el estudiantado, los cambios operados y las transformaciones que fueron necesarias, pero en conjunto –hay que señalarlo– adquieren un renovado interés. Más que tratarse del retrato de un período, operan como balance de un proceso que, al día de hoy, no ha concluido. Quizás esta circunstancia marque el carácter paradojal de los testimonios: no hablan del pasado, lo traen como excusa para diagnosticar el presente.

Desde esta singular perspectiva, la historia de la FADU en democracia permitió una serie de cambios que todos consideran sumamente positivos. Entre ellos, la creación del CBC como mecanismo nivelador de las diferencias formativas de los estudiantes, la creación de asignaturas proyectuales que imprime un carácter distintivo a la "cursada" del primer año de todas las carreras de la FADU y la incorporación de las carreras de diseño. Luego de estos logros, comienza la



enumeración de las asignaturas pendientes, que no son pocas. Efectivamente, algo del espíritu fundacional de los diseños parece haberse desdibujado: el reconocimiento de su matriz. La convivencia de las siete carreras no ha garantizado, desde esta perspectiva, un trabajo que apunte tanto a los comunes denominadores –sea en términos de objetivos, procesos o metodologías– como a las diversas especificidades. La mayoría de los entrevistados entiende que más que tratarse de una crisis de la lógica que subyace a las distintas carreras, es producto del desarrollo en paralelo de los distintos diseños al modo de compartimentos estancos. La implementación de un juego de transversalidades, de diálogos y apuestas en común entre las distintas carreras resulta, por consiguiente, prioritaria.

Sin embargo, los cambios no se imponen exógenamente, deben ser producto de un proceso de maduración. Como lo señala la profesora Flora Manteola "Para llegar a la etapa de intercambio es necesario haber superado la etapa de autoformulación". Y en esto las diversas carreras tienen diferentes capitales específicos.

Un interesante desafío a asumir luego de haber reconstruido la Universidad a la par del país, metas que veinte años atrás parecían imposibles y que hoy son una realidad. En palabras del profesor González Ruiz: "Los hechos destacables son muchos, entre los que incluyo: la creación del CBC, la respuesta en términos de excelencia académica brindada al estudiantado a pesar de la sorprendente explosión matricular de la UBA en las últimas dos décadas, la creación de nuevas carreras en casi todas las unidades académicas, como por ejemplo las seis carreras de Diseño en la FADU, la creación de maestrías, carreras de especialización y doctorados en las Facultades, el notable impulso dado a la investigación y a la extensión universitaria, los convenios de intercambio académico con universidades de Europa y Estados Unidos, el mejoramiento de la infraestructura edilicia y del equipamiento a pesar de las extremas limitaciones presupuestarias. En estas dos décadas la comunidad universitaria obtuvo logros significativos pero lo fundamental reside en que los alcanzó respetando la institucionalidad democrática y la normativa estatutaria". ■



ENTREVISTA

> Juan Manuel Borthagaray

CURRÍCULUM

ARQUITECTO.
PROFESOR EMÉRITO DE LA UBA.
1ER DECANO ELECTO . GOBERNÓ DOS PERÍODOS CONSECUTIVOS DESDE 1986 A 1994

> PARA INICIAR ESTA CONVERSACIÓN, QUISIERA PREGUNTARLE CÓMO FUE EL MOMENTO DE GESTACIÓN DE LAS CARRERAS DE DISEÑO, QUÉ CUESTIONES EXPLOTARON EN EL AIRE Y EN QUÉ CONTEXTO POLÍTICO.

Los diseños vienen de la mano de Tomás Maldonado y su conexión que son Méndez Mosquera y González Ruiz por parte del Diseño Gráfico. En Diseño Industrial estaba el arquitecto Ricardo Blanco, Mariño y Leiro.

Estas dos carreras siguen patrones totalmente distintos. Diseño Gráfico tiene una afluencia masiva y, aparentemente, todos los diseñadores gráficos egresados de la Facultad pueden trabajar. Es decir, los diseñadores gráficos, se encuentran con una demanda y un mercado que prácticamente los estaba esperando.

El caso de Diseño Industrial es distinto porque prosperó aquí a partir de las Pymes o de las pequeñas operaciones hechas por los propios diseñadores. Pero no aparece una demanda para Diseño Industrial como apareció para Diseño Gráfico. Es decir, terceros que demanden el servicio de diseño industrial; o bien se inventan su propia demanda los diseñadores industriales, o bien emigran.

Para aquel entonces, el mercado de arquitectura estaba restringido, teníamos caudales humanos desubicados porque no tenían otra forma de insertarse. Se sincera la cuestión con Diseño Gráfico e Industrial. Diseño Gráfico tiene la política de apertura y también sus egresados trabajan. Con Diseño Industrial siguen otra política donde desde el principio Leiro, Blanco y Mariño quieren hacer una cosa muy exigente, cerrada, de alto nivel, con poca gente y, hasta el día de hoy se mantiene esa tendencia.

¿QUÉ ACONTECIMIENTOS MARCARON LA HISTORIA DE LA FADU EN LA DEMOCRACIA?

En los ocho años que estuve de Decano adopté el *slogan* del presidente Roca: "Paz y administración". Por entonces, todavía estaban muy frescas las heridas de la guerrilla y demás.

Dujovne, que fue el decano normalizador, tiene una actitud muy generosa, porque él invita a todo el mundo, el que no vino a la Facultad fue porque no tenía ganas. Dujovne llama a toda la gente, muy bien, pero esa gente se empieza a matar al día siguiente.

Mirando retrospectivamente, creo que es un ciclo que se terminó. Lo que quedó de usufructo de las osamentas de los dinosaurios se ha extinguido. No han surgido tipos que estén empujando para echar a los profesores, los cuales estamos muriendo de muerte natural y no expulsados como cuando nosotros echa-

NOTA > La primera parte de la entrevista está referida al período 1945-1966; la época está desarrollada en el N° 1 de *Contextos* de octubre de 1997.

mos a los de Rosario y de Buenos Aires.

Creo que se debe fundamentalmente a la falta de crítica. Es decir, hay dos cosas que matan a nuestra disciplina. Una es el código de ética profesional del Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, y la otra son las incumbencias. Como el matrimonio mata al amor, según dicen, el código de ética profesional, que nos viene también de los franceses, dice que vos no podés hablar mal o criticar la obra de otro colega. Entonces ya no existen pensamientos críticos y no existen las polémicas.

Y el diálogo siempre ha sido de violencia ad hominem y no de crítica proyectual. Es decir, no hay autocrítica. Con lo cual no ha habido polémica, con lo cual no ha habido elaboración, no ha habido decantación y con lo cual no hay alternativas. Es decir que la crisis que tienen es de la Facultad por agotamiento del modelo que se produce en el 66. El 84 vive de rentas del 66.

Nosotros, en la etapa fundacional de la FAU, la teníamos bastante fácil porque teníamos a todos los apolillados del Beaux Arts, y del otro lado la modernización de la Bauhaus llegada a Harvard, a Chicago, Ulm, Max Bill. Lo que había que hacer era ponerla en práctica.

En este momento está todo el mundo como turco en la neblina y las escuelas de arquitectura son pésimas en el mundo. Buenos Aires ha vivido de las rentas del modelo del 64, es decir, de la "arquitectura de partido". Una arquitectura que fue criticada pero que está detrás del Forum de Tokio, está detrás de todos los premios que han sacado los arquitectos argentinos en concursos de organización muy compleja y que viene también de las rentas del 55 al 66. Bueno, no se ha producido nada nuevo y eso por la falta de crítica.

ESO EN CUANTO A LA ARQUITECTURA. EN LOS DISEÑOS EL PANORAMA ES DISTINTO.

Sí, el panorama es un poco distinto en los diseños, por suerte. Pero la disciplina madre, que un poco cobija y que tiene a estos hijos, que fue Arquitectura es la que está más desvencijada. Y pasa lo mismo con el Urbanismo. Considero, tal como lo escribí para La Nación en un reportaje, que Arquitectura no es más una carrera y un profesión sino que es una educación generalista. Creo que Arquitectura es una buena disciplina que sirve para inventarte tu profesión en el mundo moderno y que si tuvieras una muy buena formación de base en eso, cada vez que cambian las cosas, te podrías reinventar.

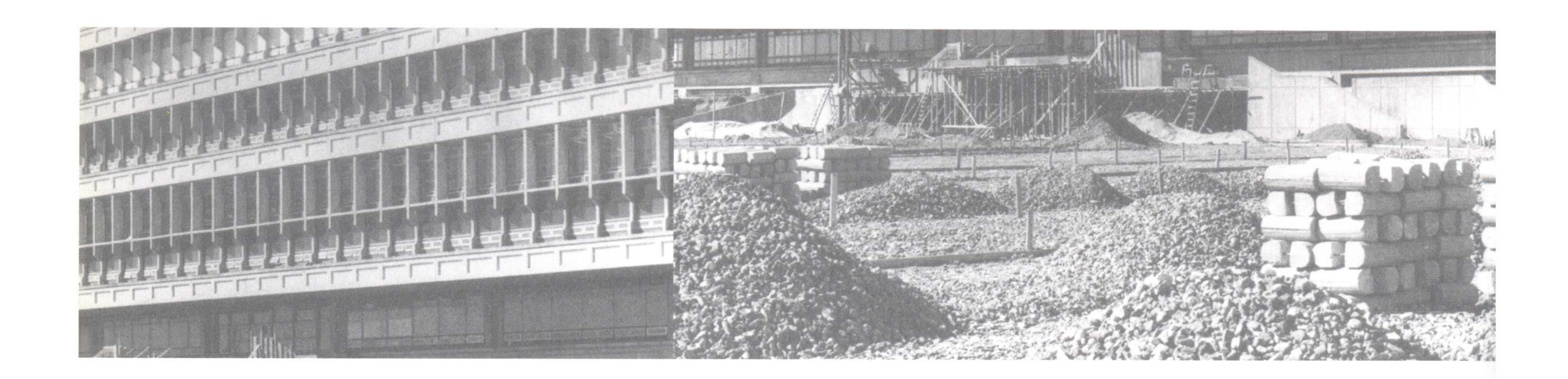
Ahora, no sólo las computadoras son obsoletas, sino también la gente. Con todo, en arquitectura quedan rastros de la esquizofrenia inducida por un lado, por las ciencias duras –el cálculo, resistencia de materiales–, por el otro, las ciencias sociales, y por último, la caja negra del arte.

El segundo problema son las incumbencias que, como son fijadas por ley, no podés hacer nada que no haya estado en una bolilla. Entonces, cada vez que aparecía algo nuevo se iba agregando.

Como último punto, considero que los estudios de grado son como una valija. Ahí caben una determinada cantidad de cosas, y si vos vas agregando y no sacás nunca nada o por ahí sacás cosas esenciales, no sirve para viajar. Y creo que hay que volver a lo central y muy general de nuestra profesión porque en un mundo que cambia tanto, no sirve llenarse de porquerías anecdóticas sin adquirir las habilidades básicas. Por ejemplo, cuando se te abre la cabeza en un momento dado con el cálculo infinitesimal, con la parte diferencial integral. Cosa ya descubierta por Newton hace tiempo pero que sigue siendo una introducción revolucionaria a la lógica, a la matemática y al pensamiento moderno.

Agregaría mucho dibujo de figura y la incorporación de los conceptos a través de los sentidos.

ENTREVISTA



> Llevar a los estudiantes a los lugares y que aprendan ahí. Así se conocen las escalas, las luces, los materiales. Además agregaría filosofía. Y computación también pero ir y volver todo el tiempo de lo análogo a lo digital porque si no, la computadora es de lo más embrutecedor que pueda haber.

Es decir, nosotros no hemos hecho orden en el cuarto ni en la valija de todo lo que es hojarasca y de todo lo que es fundamental. Como Matemática, Filosofía, Dibujo de Figura, Música, Cultura y Taller de Proyecto.

¿USTED PIENSA QUE EL PENSAMIENTO PROYECTUAL ESTÁ EN CRISIS?

Está en crisis por cuanto no es reconocido dentro de la comunidad académica.

Casares había logrado introducir que los proyectos de arquitectura de nivel fuesen equivalentes (o más) a los trabajos de investigación. Porque canónicamente la excelencia académica se mide porque publicaste en una revista internacional cuatro frases. Es decir, tantos artículos, tantos doctorados, tantas tesis, tantos congresos, tantas ponencias.

Casares había logrado que un proyecto premiado por un jurado en un Concurso Nacional de Anteproyectos fuera lo mismo o más que una publicación internacional que es la forma en que miden los de Exactas las cosas. Y Dujovne había conseguido introducir lo proyectual como una de las áreas básicas. Cosa que es cierta. Es una de las áreas básicas como la Biología o la Matemática o la parte de Ciencias Sociales.

¿EN LOS 60, SE HABLABA DE LO PROYECTUAL?

En los 60 los profesores proyectábamos y ganábamos todos los concursos seguidos por una hueste de fanáticos ayudantes y alumnos de los talleres. No hablábamos de lo proyectual, hablábamos de los concursos. Cuando se empieza a hablar de eso es porque se terminó.

Le preguntan una vez a Borges, en una peña en Paraná: "¿Usted cómo piensa que se está desarrollando el folklore en Entre Ríos?" Y Borges responde: "Ah, está avanzando mucho desde que llegan las radios de la Capital".

En esa época hablábamos del proceso de diseño más que de lo proyectual. Y ¿qué es proceso del diseño? Hacer algo sin saber bien cómo, ni qué es lo que es y a través de un método que vas inventando sobre la marcha. Eso es la definición del proceso de diseño. Después se le han puesto otros nombres.

Los norteamericanos escriben un libro donde desnudan toda la historia y el andamiaje de L´École Normale Supérieure de Beaux Arts que es una de las escuelas o academias que trae la Revolución Francesa. Y la Academia viene a establecer niveles en función del acercamiento a un ideal. Pero queda una pregunta sin resolver ¿cuál es la especificidad? Entonces, ahí sonaste. Se quemaron todos los libros de la Academia. Inclusive la Academia de Beaux Arts nunca daba un diploma.

En otras palabras, lo que nunca pudo definir el Beaux Arts es cuál era el ideal. De la misma manera que nosotros nos enfrentamos al dilema



de cómo definimos el proyecto de nivel, del que es mera práctica de la profesión. Eso se define fundamentalmente a través de la crítica y del reconocimiento social que van alcanzando las cosas. Porque por ahí tenés proyectos que han ganado concursos y que se caen históricamente porque eran un cachivache.

¿Y ESO ES LO QUE USTED CONSIDERA QUE ESTÁ FALTANDO EN ESTOS MOMENTOS?

Considero que está faltando, pero también hay una triquiñuela en toda la parte moderna de la enseñanza de la arquitectura: que Beaux Arts era una escuela y una enseñanza con modelo explícito. Los modelos explícitos eran el Partenón, las ruinas romanas que aparecen como un sello tanto en la Iglesia de Palladio como en el Crillon, como en el Congreso de Buenos Aires. Hay modelo.

Luego eso sale para que cada vez que uno usa el papel en blanco sea como la primera vez (como dice Solsona), que yo creo que es una trampa y que nosotros tenemos un sistema con modelo escamoteado. El modelo está pero de eso no se habla. Pero es imposible hacer la enseñanza así.

¿Y CUÁL ES EL MODELO QUE ESTÁ ESCAMOTEADO?

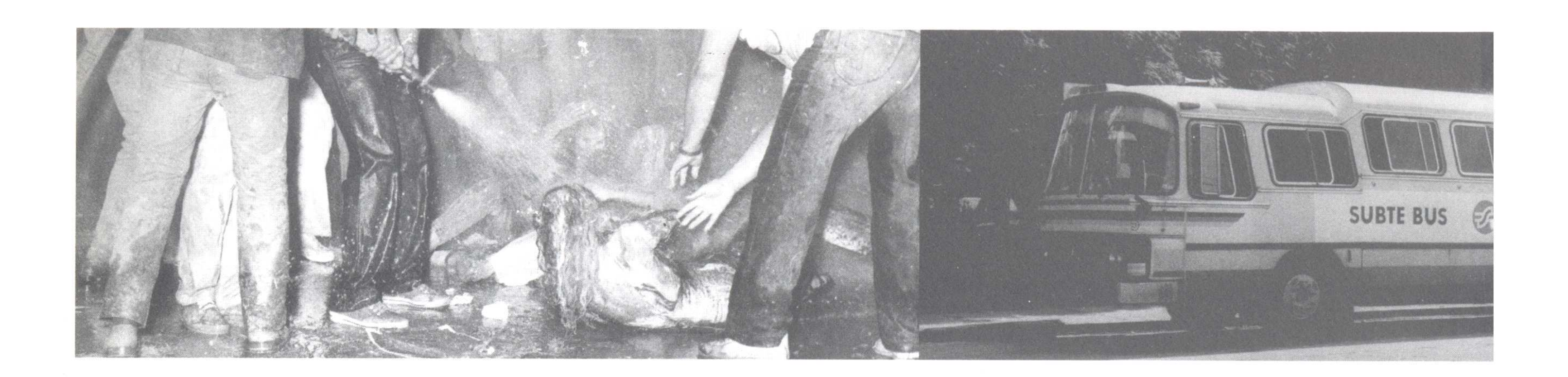
En su momento la arquitectura de los maestros y ahora, la de las revistas.

ES DECIR QUE NO HAY NINGÚN MODELO QUE RENUEVE LO QUE FUE EL IMPACTO DEL MOVIMIENTO MODERNO.

Nada absolutamente. Antes existieron la Escuela de Habraken en Holanda, la de Kleihues de los ingleses que pensaron de nuevo que le habían robado el fuego a los dioses, a Júpiter, a través de la metodología de los procesos de diseño. En este momento es un desierto.

En Viena, Milán, Roma y Venecia que tienen facultades enormemente masivas, los proyectos son iguales a los nuestros. En Milán los proyectos son más prolijos que los nuestros, no están entregados en calco o en *diskette* porque no llegaron a tiempo a *plottear*, están pasados, tiene pinturitas y está todo lo que tiene que poner pero es lo mismo. No son mejores, son, en todo caso algo peores.

ENTREVISTA



> En síntesis, los problemas son: la falta de crítica, las incumbencias y no haber revisado el contenido de la valija.

CON RELACIÓN A LOS OCHO AÑOS DE DECANATO ¿QUÉ CONSIDERA IMPORTANTE DE LO REALIZADO EN SU GESTIÓN Y QUÉ QUEDÓ Y CONTINÚA PENDIENTE?

Durante el tiempo en que fui Decano todos los días estábamos al borde de la disolución. Me quitaba el sueño la cantidad de gente ad-honorem. Eso quedó pendiente. De hecho, pensé que colapsaba el sistema y pensé, también, que la gratuidad de la enseñanza para algunos es excesiva y para otros es insuficiente. Es decir, que había que hacer alguna especie de "Robinhoodismo": que algunos pagaran y que otros estuvieran becados. Un modelo con un presupuesto fijo e ingreso irrestricto, no cierra. Es un modelo abierto que te lleva al caos.

Pero eso no ocurrió. Se quedaron los docentes por muchas razones. Por la formación, porque es como un club, un lugar de encuentro, es estar vivo, estar en contacto con lo que hacen los pibes, qué modelo viene este año, cómo son las chicas.

Volviendo a la pregunta, la principal novedad de la Facultad en la reapertura democrática fue la creación de las carreras de diseño. Y quisimos seguir avanzando en lo que habían sido las disciplinas tradicionales: la apertura de los troncos de la Arquitectura. Imagen y Sonido en realidad, es la Escuela de Cine y Video. Pero, a la Carrera de Cine nos lo disputaba Filosofía y Letras con la Carrera de Artes, y a Video nos la disputaba Sociales con Ciencias de la Comunicación. Por eso tuvimos que ponerle Diseño de Imagen y Sonido, para que fuera políticamente correcto y no entrara en conflicto ni con el arte ni con la ciencia de la comunicación.

La historia de Textil resultó mucho más blanda porque allí no había ningún enemigo que derrotar. Pero en realidad sufrimos una traición porque los que tenían que venir, que eran grandes autodidactas, no vinieron. Se quebró un poco la tradición de generosidad que ha tenido siempre la Facultad de Arquitectura. Nosotros como profesores, hemos ido a dar todo lo que teníamos. El secreto del oficio era transmitir.

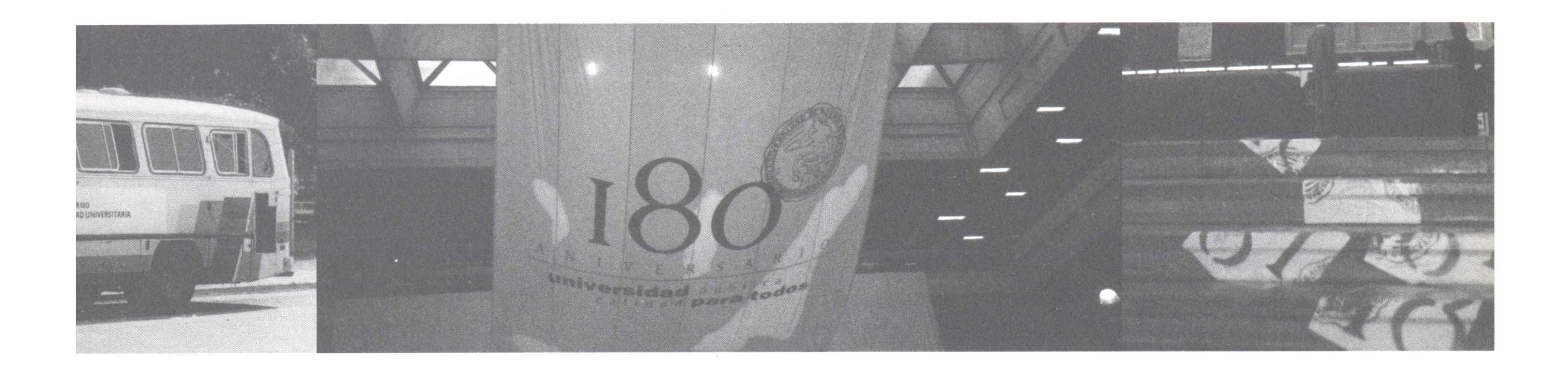
Los autodidactas de Diseño Gráfico e Industrial también siguieron esa tradición. Pero los autodidactas de Indumentaria y Textil no vinieron.

A pesar de esas dificultades, lo más lindo que escuché fue a una chica que dijo: "Yo siempre quise dedicarme al diseño de ropa pero mi vieja quería un pedazo de cartón de la UBA, así que ahora puedo estar tranquila y hacer lo que quiero".

Yo pensaba que esas dos carreras había que hacerlas por el asunto de lo que es la metrópolis cultural Buenos Aires, un letrero en la puerta. Otros se opusieron porque consideraban que no podían ingresar al "Parnaso" del Diseño.

¿CUÁLES SON LOS DESAFÍOS QUE TIENE AHORA LA FADU?

Un debate interno para definir qué somos y quiénes somos. No podemos salir de la Facultad sin saldar esa cuestión. Si no tenemos ese debate y si no definimos cuáles son los pactos disciplinarios, no sabemos nada.



Esto no está saldado. Incluso poner en claro cuáles son las tensiones existentes. Esto no es un acuerdo, esto es un conflicto. ¿Cuáles son los ejes del conflicto? Todo se hace en los pasillos, hablando por atrás y cómo vas a definir una agenda operativa si no tenés esa cosa de base. Eso es lo que está pendiente. La Facultad cada día funciona mejor, la limpieza es impecable, los ascensores mantienen un promedio de seis, cuatro funcionando constantemente, está bien pintada, la gente viene, tiene entusiasmo por venir, no tenemos crisis de inscripción de alumnos, a cualquiera que lo invitás a ser docente, porque ha sido un buen alumno, viene.

La otra cosa que descubrí es que es imposible tener una estructura coherente en la que se definen las políticas y después se implementan porque, a diferencia de lo que puede ser un departamento en una universidad francesa, suiza o norteamericana con acuerdos y decisiones del Director que se implementan y se ejecutan, aquí nadie hace lo que vos le decís que haga sino lo que tiene ganas.

De manera que el asunto es descubrir quién tiene ganas de qué y ponerlo al frente de ello porque ese es el estímulo que tenés para hacerlo funcionar. Pero, al mismo tiempo, nuestra Facultad tiene una base afectiva muy fuerte. No hay más que entrar en la Facultad con todas las pancartas y todas las elecciones estudiantiles.

Pero nos debemos ese debate porque se acabó la herencia del 55. ■

> Carmen Córdova

CURRÍCULUM

ARQUITECTA.
PROFESORA CONSULTA DE LA FADU-UBA
DECANA ELECTA EN 1994

> La democracia, en realidad, empezó como una fiesta, con un fervor y una alegría impresionante. Así la vivimos la mayoría de la gente. En aquel momento, Francisco Delich que era, a la sazón, el Rector Normalizador de la UBA, designó al arq. Dujovne como Decano Normalizador de la FAU por dos años. Luego, se llamó a concursos para regularizar a los profesores.

En ese período, volví a la Facultad, me presenté al primer llamado a concurso, y me designaron "profesora asociada". Recuerdo que los jurados eran muy buenos. Y el dato curioso y emblemático fue que los concursos se iniciaron el mismo día en que los militares se sentaron en el banquillo de acusados en el Juicio a las Juntas. ¡Era divino eso! Recuerdo pensar: "Estoy sentada frente a un jurado, para dar un concurso de arquitectura en el mismo momento en que están juzgando a la Junta Militar".

Luego, llegaron las primeras elecciones en democracia, después de años de plomo, de gente tirada en el río, de desaparecidos. Fue una fiesta. Ganó Franja Morada y se eligió a "Manolo" Borthagaray como Decano. Y Borthagaray, cuando designa a su equipo, lo refrenda ante el Consejo Directivo. Por primera vez aparece un Consejo Directivo legal. Y ahí me elige como Secretaria Académica. Así empieza mi sueño romántico de hacer el Bauhaus en el Río de la Plata

¿CÓMO IMAGINABA ESE BAUHAUS?

Con las distintas carreras de diseño, con posibilidades de que la gente estudiara lo que realmente le gustaba. Porque, con la experiencia de tantos años en la Facultad, descubrí que había mucha gente que estudiaba arquitectura por decantación aunque su verdadera vocación se vinculaba con lo artístico.

Soñaba con hacer una suerte de escuela de Bellas Artes pero dedicada al diseño, porque en Buenos Aires ni siquiera existe, al día de hoy, una Facultad de Bellas Artes. Recuerdo que tuvimos muchas conversaciones con Alicia Camillioni al respecto y nos preguntábamos: "¿Por qué no armar una Facultad de Artes acá?". Entonces, como no pudimos hacer una Facultad de Artes, nos propusimos hacer por lo menos una Facultad de Diseño, con J. M. Borthagaray.

EN AQUEL MOMENTO, YA ESTABAN EN MARCHA LAS CARRERAS DE DISEÑO.

Sí. Se encontraban desarrolladas en forma incipiente. Luego, Diseño Gráfico se transformó en una especie de monstruo y Diseño Industrial se mantuvo en su clásica discreción.

ESE TIPO DE CRECIMIENTO DESIGUAL DE LA MATRÍCULA ENTRE AMBAS CARRERAS, ¿NO TENÍA QUE VER CON EL PROYECTO DEL PAÍS EN CURSO?

Claro, tenía mucho que ver porque, por ejemplo, la creación de la Carrera de Indumentaria y Textil, fue pensada en función de lo que podría haber exportado la Argentina si combinaba el diseño con el desarrollo de la industria textil. Exportar y generar puestos de trabajo en el mercado interno.

ENTONCES, USTED FUE SECRETARIA ACADÉMICA OCHO AÑOS, EN EL MOMENTO EN QUE SE PENSARON Y CREARON: DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL, DISEÑO DE PAISAJE Y DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO

Sí, exactamente. En Imagen y Sonido me conseguí un "ladero" sensacional que era Simón Feldman. Me parecía un personaje del cine de toda la vida y, un día, hablando con él me dijo: "¿Y si hacemos la carrera?". Me empezó a contar la historia de la Escuela de Cine de Santa Fe. Entonces, le pedí que me ayudara a armar la carrera de Imagen y Sonido. Y así fue. Empezamos a reunirnos con gente, a armar los equipos, los programas, porque armar una carrera no es fácil. Borthagaray colaboraba muchísimo. Venía a las reuniones a ver cómo andábamos. Tuvimos que formar comisiones para cada carrera. Esas comisiones empezaron a trabajar en los programas fijándose en antecedentes de otras Facultades, de otros países. Un trabajo infernal y maravilloso.

¿USTEDES PENSABAN QUE ESTAS NUEVAS CARRERAS TENÍAN QUE PASAR POR EL TAMIZ DEL PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO O QUE TENÍAN QUE SER INDEPENDIENTES?

No, tenían que ser independientes, crear su propio espacio, su propio pensamiento, su propia ideología. Pero teniendo en común lo proyectual.

Y EN AQUEL MOMENTO DE EFERVESCENCIA Y FELICIDAD, ¿A QUÉ SE LE TENÍA MIEDO?

Se tenía miedo de que volvieran los militares, de la dictadura, de la época de los desaparecidos, de la época en que pasaba un auto y si estabas asomado al balcón, tenías miedo de que te buscara a vos. En la época de plomo vivíamos aterrorizados.

USTED SE HABÍA IDO DE LA FACULTAD.

De la Facultad me fui con Onganía, la Noche de los Bastones Largos. En ese momento hubo mucha gente que se fue. Baliero y yo nos fuimos, aunque después no estábamos muy seguros de haber tomado una buena decisión. Fue un momento muy difícil. Se hicieron asambleas para ver qué se hacía. Se discutía muchísimo, había gente que decía que había que irse y otra que no.

En la época de Frondizi habíamos ganado un concurso en Madrid y tuvimos la posibilidad de ir a España a hacer la obra. Era una solución porque, realmente de un día para otro con el golpe de Onganía, nos habíamos quedado sin obra social, sin los sueldos docentes, sin los trabajos que estábamos haciendo en Mar del Plata. Entonces, partimos para España, pero siempre quise volver. Esa era mi diferencia fundamental con Baliero.

¿CUÁNDO VOLVIERON?

Hicimos varios viajes a España. En el primer regreso, durante el peronismo quisimos trabajar en la Facultad de Arquitectura, e Ibarlucía, que era el Decano de Arquitectura en ese momento, me dijo que podía entrar pero con la condición de dar cualquier materia menos Arquitectura porque es muy ideológica. Como si no fueran ideológicas todas las asignaturas. Pero así era como pensaban. Entonces me dejaron entrar en Legal y Dirección de Obra. Y a "Bucho", que también tuvo problemas con el peronismo, le dijeron que podía entrar pero que no podía estar en contacto con alumnos, que se limitara a formar docentes. Baliero rechazó la propuesta.

Por mi parte, estuve más o menos un año, después no aguanté más. Había que aprobar a militantes y demás. Supongo que esto, dicho ahora, le debe caer pésimo a los peronistas, pero es lo que sucedió.

Mientras tanto, la obra en Madrid continuaba porque las obras son muy largas y nos habían contratado para hacer toda la documentación del mobiliario. Ahí fue cuando pasó lo del golpe del 76. Estuvimos un tiempo acá y luego nos tuvimos que ir, sí o sí.

Amparamos a gente que había que llevar hasta Ezeiza... Recuerdo un amigo que vino de Rosario y fuimos a buscarlo en auto; en el camino a nuestra casa nos dimos cuenta de que nos seguía un auto sin chapa. Lo llamamos a Florín Escardó, hijo de Florencio Escardó, médico, le explicamos la situación. Dijo que lo venía a buscar



> a las seis de la mañana. A esa hora tocaron el portero eléctrico. Bajamos a abrir y estaba Florín Escardó vestido de médico con su maletín. Nadie lo paró. Entró. Lo agarró a nuestro amigo y le dijo: "Vamos, tengo el auto abajo, justo en la puerta", y se lo llevó a Ezeiza.

Nosotros nos quedamos pensando si llegarían o no. Eran unos nervios espantosos.

¿CUÁNDO VOLVIERON AL PAÍS? ¿EN EL 83?

Un poquito antes, cuando las cosas iban aflojando. Fue una época mala. Pero después tuvimos la felicidad de la democracia y la figura esperanzadora de Alfonsín. Mi nena más chica decía que Alfonsín tenía rico olor. ¿Viste esa gente que tiene olor a limpio, a colonia? Una imagen de limpieza y de frescura que se te aparecía después de haber pasado por los horrores de la mugre, las balas, las desapariciones.

¿QUÉ COSAS MARCARON LA VIDA DE LA FACULTAD EN ESOS VEINTE AÑOS?

Como ya dije, lo más significativo fue el advenimiento de la democracia. También la creación de las nuevas carreras dio otro perfil a la Facultad de Arquitectura. Y después una serie de medidas que tomamos con Borthagaray como, por ejemplo, la posibilidad de que cualquier persona entregara el título al graduado, así fuera el portero o su pareja gay. Esas actitudes fueron cambiando el acartonamiento de la Facultad.

El CBC también cambió a la Universidad, dio un nuevo impulso al ingreso, abrió más el juego. Por eso creo que hay que defender a rajatabla la enseñanza gratuita.

¿EL PASAJE DEL GOBIERNO DE ALFONSÍN AL GOBIERNO DE MENEM AFECTÓ LA VIDA DENTRO DE LA FACULTAD?

Siempre que cambia el signo de un gobierno influye un poco. Influye en los profesores, en la aparición de ciertos personajes.

Como anécdota te puedo contar que, en aquel momento, Zulemita decidió estudiar Arquitectura. Entonces su tío, Emir Yoma, fue a la Facultad para hablar conmigo, la Secretaria Académica. Por suerte, como ese día no estaba, lo atendió alguien de la Secretaría. Fue a decir que Zulemita quería estudiar Arquitectura, y quería saber si la Facultad le garantizaba la seguridad. Se le contestó que se le garantizaba la seguridad como a todos los alumnos. Al final, Zulemita no estudió Arquitectura.

En términos generales y con relación a la pregunta, no noté un cambio sustancial. El peronista siguió siendo peronista y el antiperonista siguió antiperonista, el independiente, independiente. Creo que lo que sucede fuera de la Facultad no tiene gran influencia dentro de la Facultad, aunque sí ciertos hechos de la política nacional, esos que también cambian a una sociedad.

¿CUÁL ES SU EVALUACIÓN DE LA CARRERA DE ARQUITECTURA?

La arquitectura ha retrocedido un poco porque las formas de enseñanza en el mundo y las formas de construcción están perdiendo mucho con la tecnología. Es decir, se necesita estar a la par de la tecnología que se está desarrollando en el mundo que, dicho sea de paso, es fantástica. Solamente la arquitectura de los gran-



des estudios y de los grandes países está corriendo pareja a estos cambios. Se está produciendo una diferencia entre los países chicos o dependientes y poco desarrollados en tecnología, como el nuestro, y países como Estados Unidos o Japón. La diferencia entre ricos y pobres, entre arquitectura y no arquitectura es brutal.

¿A QUÉ ATRIBUYE EL CRECIMIENTO DE DISEÑO GRÁFICO O DE INDUMENTARIA Y TEXTIL?

Son carreras más fáciles de ubicar. Se gasta menos dinero en un diseño gráfico que en una obra de arquitectura. Hay menos inversión. Hoy por hoy, tengo gran fe en Imagen y Sonido.

¿CÓMO VE ACTUALMENTE A LA FACULTAD Y POR QUÉ?

No muy bien. Actualmente, habría que pensar entre todos qué hilos conductores hay entre los diseños y la arquitectura y, fundamentalmente reestructurar la Carrera de Arquitectura. Me parece que las técnicas están muy mal dadas. Hay alumnos que no saben construir. Creo que habría que analizar cada carrera y después revisar el hilo conductor entre todos los diseño.

¿PIENSA QUE ARQUITECTURA TIENE ESTRUCTURA ANACRÓNICA, QUE NO ESTÁ ACTUALIZADA?

Sí. La manera en que se la daba era antigua y continúa siéndolo. Se parece un poco a "Beaux Arts", en el sentido de apostar al gran proyecto.

EN LOS 50 APOSTARON POR LA ARQUITECTURA MODERNA, E IMPULSARON UN PROYECTO ABSOLUTAMENTE PIONERO QUE DESCABEZÓ A LA CÚPULA DE PROFESORES Y QUEBRÓ UNA TRADICIÓN EN LOS MODOS DE CONCEBIR Y ENSEÑAR LA ARQUITECTURA.

Exactamente, pero eso se detuvo.

¿Y QUÉ ELEMENTOS COMBINABA ESA JOVEN GENERACIÓN DE LOS 50 QUE NO APARECEN COMBINADOS AHORA?

Una gran cultura, mucha lectura, un gran estar en el mundo pero no en Irak, en el mundo total, comprender su complejidad. Es decir, nosotros éramos iracundos pero no estábamos hablando de Irak todo el día. Quiero aclarar que me parece lamentable lo que pasa en Irak. Creo que Bush es el primer genocida de la actualidad, pero dentro de la política universitaria no hay que quedarse solamente en eso.

En aquella época había un proyecto: que la gente viviera mejor. Era un proyecto socialista en el sentido de apostar al mejoramiento del nivel de vida de la población que compromete, desde ya, a la vivienda. Sacriste decía: "Ningún arquitecto tiene derecho a hacer infeliz a una persona por su casa". Nosotros tratamos de hacerlos felices.

EN SÍNTESIS, DENTRO DE LA FACULTAD USTED PERCIBE ESTAS FALENCIAS: NO SE PUEDEN ARTICULAR LOS DISEÑOS, Y ARQUITECTURA QUEDÓ DEMORADA.

Sí, "demorada" es la palabra. Primera palabra que usaba la policía para decirte que estabas detenida. ■

> Gastón Breyer

CURRÍCULUM

ARQUITECTO.
DOCTOR HONORIS CAUSA DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES.
PROF. EMÉRITO DE LA UBA.

> Hace poco escribí una nota donde hago una crítica fuerte a esta Facultad y al llamado "posmodernísmo". Porque en esta Facultad y en diseño, en particular, el posmodernismo ha sido deletéreo, sobre todo desde el punto de vista de la didáctica. Porque la didáctica del diseño tiene que estar muy instrumentada y muy sistematizada. No se puede enseñar arquitectura por capricho, al azar de la moda, según me gusta. Todos los valores del positivismo y del funcionalismo, el respeto a la técnica, al material, a la geografía, al clima, etc., son esenciales en la arquitectura. Una vez que se ha cumplido con esos requisitos se pueden considerar ciertos niveles de subjetivismo. Existen excepciones en construcciones como los templos e iglesias, se está casi al nivel del monumento; pero no se puede aplicar el mismo criterio para una casa de vivienda, una escuela, un sanatorio, un quirófano.

El posmodernismo tuvo, en manos de algunos pensadores capaces, un gran sentido, una gran profundidad, un pensamiento sociológico. Pero también es cierto que ha hecho mucho daño, fue banalizado en modas, en cortesías, en juegos de todo tipo. En una Facultad como ésta el posmodernismo explota los costados lábiles, a veces enfermizos, de contracultura, enfoques populistas, no sólidos, más bien de barricada y de publicidad barata.

Eso puede aceptarse en otros ámbitos, pero una Facultad tiene que ser seria. Una Facultad tiene que ser un lugar donde el profesor diga: "Esto es así por esto, esto y esto si ustedes no lo creen rebatan estos argumentos", o bien: "Esto no tiene argumentos, pero es mi opinión, ustedes pueden no compartirla".

EN RELACIÓN CON ESTE DIAGNÓSTICO DE LA FACULTAD, LO QUE USTED ESTÁ MENCIONANDO AQUÍ ES LA CONVIVENCIA DE UNA DISCIPLINA COMO ARQUITECTURA, QUE TIENE UNA HISTORIA DE MÁS DE 2000 AÑOS CON DISCIPLINAS NUEVAS, MODERNAS O, POR LO MENOS, DEL SIGLO XIX O XX ¿QUÉ ELEMENTO SERÍA EL QUE PODRÍA LLEGAR A SUTURAR EN UN CUERPO COMÚN TODA ESTA DIVERSIDAD?

Ese es un tema que vengo debatiendo desde hace mucho tiempo, por lo menos veinte años, desde que se crearon las cinco disciplinas de Diseño. Considero que el gran paso dado por la FADU –y que se lo debemos fundamentalmente a los arquitectos Dujovne, Borthagaray, Carmen Córdova– fue justamente aceptar dentro de lo que era el reducto de la Facultad de Arquitectura, estos cinco diseños. Y aceptar, cosa que fue más difícil, y que todavía una buena parte de los profesores

En la Facultad sucede que no hay mucha voluntad o deseo de integrarse. ¿Por qué? Porque si yo, como arquitecto, tengo que asumir también la periodicidad o la temporalidad de la arquitectura y tengo que cotejarla con la temporalidad del diseño gráfico, debo asumir un enfoque distinto.

no aceptan, sustituir la palabra Facultad de Arquitectura por el concepto y la palabra de Diseño. Es un concepto que, desde luego, no es nuevo, que comienza a fines del siglo pasado, herencia bendita del positivismo que va tomando fuerza con la Fenómenología. Es asumido, fundamentalmente por la Bauhaus y por Ulm, y después por los demás centros de diseño y que remonta a Duchamp y a El Lissitsky.

Esto ha sido muy debatido en Europa y también en los Estados Unidos. Hay mucho descreimiento hacia esos nuevos tipos de diseño –paisaje, indumento, cine– porque se considera, con razones históricas, que no tienen teoría, que recién empezaron a formularse, y que traen o arrastran consigo factores de mucho desorden, de mucha heterogeneidad.

El conflicto en parte está en las diferentes trayectorias históricas de los diseños y de la arquitectura. A modo de ejemplo, si se hace un estudio del desarrollo de la arquitectura desde la época de los griegos, se ve que –en mayor o menor medida– las propuestas o los programas arquitectónicos tienen una duración de varios siglos. El románico dura muchos siglos, y después del románico se pasa al gótico, prácticamente no hay corte. Hay un corte más grande cuando aparece el Renacimiento. Pero de todas maneras, son formas simbólicas que tienen una duración de varios siglos, hay cierto grado de "inercia" que aumenta los tiempos o ciclos.

Pero ¿qué pasa con la moda? La moda de indumentaria también fue antes así. Si se hace un estudio de la moda en el Renacimiento y en la Edad Media, se ve que la moda de las mujeres en la Edad Media es, durante los siglos XII, XIV y casi XV, prácticamente uniforme. Pero, ¿qué pasa ahora? Ahora la moda tiene un ciclo de un año. Entonces, en una Facultad como ésta, eso trae aparejado una gran dificultad de encuentro. Frente a la historia parsimoniosa de la arquitectura y bastante racional dentro de todo, aparece la moda como un hecho casi caprichoso, como un hecho determinado por el mercado, en vertiginoso cambio estacional. Lo mismo pasa, por caso, con la gráfica y el cine.

¿Cuál es la reacción en esta Facultad? Por lo visto, los arquitectos no quieren saber nada. En vez de dar un salto más arriba y leer por ejemplo, las críticas de la Escuela Crítica de Frankfurt (porque quienes empezaron con el debate sobre la Modernidad y su crisis, supieron verlo). En términos generales, son los sociólogos alemanes quienes ven muy claramente el problema del modernismo y el posmodernismo.

En la Facultad sucede que no hay mucha voluntad o deseo de integrarse. ¿Por qué? Porque si yo, como arquitecto, debo asumir también la periodicidad o la temporalidad de la arquitectura y tengo que cotejarla con la temporalidad del diseño gráfico, tengo que asumir un enfoque distinto. Pero, sin embargo, hay que tomar en cuenta toda esa plurimorfia, toda la heterogeneidad de los distintos enfoques, encontrar los comunes denominadores –que los hay y son fuertísimos–. Porque, en el fondo, la arquitectura, el diseño gráfico, el diseño de modas se basaban en una intermediación gráfica. Es decir, se resolvían fundamentalmente en el papel y el lápiz, hoy día se resuelven por la computación. Tienen una instrumentación en común.

Además, todas las disciplinas apuntan y se vuelcan hacia el mismo objetivo social: armar una sociedad. Porque una sociedad se maneja a través de su vivienda, a través de su indumento, a través de su forma de comer. En esta Facultad, habría que incluir otros diseños. Efectivamente, hay otros diseños a integrar.

El error está en creer que hay que armar escuelas o facultades, separados, como cuerpos estancos. Y ese es un error que la Universidad de Buenos Aires arrastra desde su período positivista. Si yo dijera que en verdad a un arquitecto le puede interesar tanto la metodología de un diseñador de modas, la de un diseñador de objetos o la de un cocinero, van a decir que estoy exagerando. Me van a decir ¿Ahora vas a hacer cocina? Sí, porque si hay algo que tiene un diseño muy estricto es la buena cocina. Porque tiene la receta. La receta es exactamente un programa, como enunciado lingüístico.

Por ejemplo, cuando le dicen a un alumno de arquitectura que hay que hacer una escuela en Santiago del Estero, para primer y segundo ciclo, bilingüe, etc. Eso es una receta. La receta es una estructura en donde aparecen los datos morfológicos, es decir, los condimentos, los elementos básicos, y aparece la sintaxis. En realidad la receta es la sintaxis, y eso es exactamente



> lo que se hace en Arquitectura pero de una forma más compleja con un programa.

De todas maneras, ésta es una Facultad que ha pegado un salto extraordinario, inédito. Porque en ninguna parte del mundo se encuentran bajo un mismo techo seis tipos diferentes de diseño. Que, además de esos tipos de diseño, desarrolla maestrías y grupos de estudios como Poiesis, como el Laboratorio de Morfología o la misma cátedra nuestra de Heurística y el Gabinete, un programa de color y una materia de Teoría de la Técnica y así en más.

La Heurística no existe, por ahora, más que en la FADU. Y el diseño es un pensamiento netamente de heurística, porque para un problema dado plantea espectros, abanicos de posibilidades, de resolución según los momentos, las ocasiones, los protagonistas, las circunstancias, la temporalidad, la espacialidad, etc. No se trata de oposiciones, de antinomias, sino de líneas de pasaje de una a otra posibilidad, de campos problemáticos.

Cuando se hace un concurso para un hospital se pueden presentar cien soluciones para la misma receta, o sea para el mismo juego de morfología-sintaxis, que es en definitiva el programa. Eso no es pensamiento científico puro, eso es Heurística. Porque las cien soluciones pueden ser perfectamente factibles.

La propuesta arquitectónica, la de cine, la de diseño gráfico o del diseño en general, resultan siempre respuestas abiertas que se completan de acuerdo con las circunstancias, los tiempos, la cantidad de dinero que se tenga, el tipo de receptor y todas las demás variables que intervengan. Ninguna es mejor o peor, hay un relativismo. Lamentablemente, esto no ha sido asumido por nuestra Facultad y, en general, por nuestra Universidad.

ME LLAMA LA ATENCIÓN QUE USTED REFIERE COMO COMÚN DENOMINADOR LA NECESIDAD DE ARTICULAR LAS DISTINTAS DISCIPLINAS A PARTIR DEL CONCEPTO DE "DISEÑO" PERO NO HA MENCIONADO EL CONCEPTO DE "PROYECTUALIDAD".

Eso lo hemos discutido mucho con Sarquis, él conoce bien el problema. Creo que es un pseudo problema de tipo terminológico, semántico. Una sociedad humana crea sus normas, que van cambiando y dentro de esas normas está su lenguaje, su ideolecto, su terminología. El juego lingüístico, así como otros juegos, son manifestaciones que una sociedad va haciendo para ir comprendiéndose. Es decir, la sociedad se comprende a través de su lenguaje.

Entonces, cuando una sociedad ha sufrido una guerra tan espantosa y todas las que siguieron y la represión, a la sociedad se le derrumba el mundo, se le derrumban los valores; y en consecuencia, yo diría, que se defiende abriendo su terminología. Y esto porque el hombre no puede responder con terminologías concretas a las preguntas que él mismo se presenta y que le presenta la realidad. No sabe cómo hacerlo.

ESO ES LO QUE SE DENOMINA "LA CRISIS DE LOS GRANDES RELATOS".



Exactamente. Por eso, la Escuela de Frankfurt sigue vigente y habría que releerla.

Entonces, el hombre para defenderse hace cosas que antes no hacía. Es un ejercicio de la libertad, pero lo que importa no es lo que haga el individuo, sino lo que le pasa a la sociedad cuando el individuo hace lo que quiere. Es decir, si uno vive en sociedad y realiza una profesión que tiene una raigambre muy clara y consecuencias muy graves en la sociedad, uno tiene que ser muy riguroso. En ciertos territorios como la danza, la pintura, el teatro o la lírica, se puede hacer y decir lo que se quiera hasta por ahí. Pero eso no se puede hacer en prácticas que tienen una consecuencia social inmediata como puede ser el diseño industrial o la arquitectura.

Esto es lo que esta Facultad no entiende y no explica o explicita a sus alumnos. No advertir el riesgo que se corre al hacer la profesión evadiendo totalmente las consecuencias sociales.

Soy neo-marxista así que, evidentemente, estoy en la aceptación de una conciencia social. Y la responsabilidad se redobla en el momento de la enseñanza porque si bien se debe explicitar al alumno todas sus posibilidades de fantasmagoría, todo su inconsciente, se debe explicitar muy claramente su reubicación en la sociedad una vez que se haya recibido. Entonces, hay que decirles que como arquitecto o como diseñador gráfico, no puede hacer cualquier cosa.

Me ponen en la estratosfera algunos avisos que se hacen hoy en día en la calle, en los que el diseñador gráfico juega con malos entendidos, con cierta especie de malas palabras, gestos obscenos. Quizás, en ese sentido, soy anticuado. Pero, no creo que lo sea. Creo en la ética, en la libertad, pero no en un discurso totalmente subjetivo y caprichoso. En cada acto, cada momento, cada instante social, el profesional debe tener una conducta o una conducción ética. Porque para mandar los malos mensajes, los mensajes nebulosos, enfermizos, de destrucción, de nihilismo, hay algunos individuos a sueldo, pero para eso no está la profesión del diseñador.

QUISIERA VOLVER AL TEMA DE LA DENOMINACIÓN DE LAS CARRERAS Y DE LAS MATERIAS, PORQUE DENOMINAR ES UNA FORMA DE CONCEBIR UN CAMPO DE PROBLEMAS. EN ESTE SENTIDO, ARQUITECTURA QUE ES UNA DISCIPLINA MILENARIA TAMBIÉN HA SUFRIDO CAMBIOS EN SU DENOMINACIÓN.

Para responder a esa pregunta haría una historia muy rápida.

Entré en la Facultad en el año 39, cuando la Facultad no era una Facultad, sino una Escuela de Arquitectura metida dentro de la Facultad de Ciencias. Y ahí la materia troncal era la Composición, es decir, un término totalmente francés. De hecho en sexto año, en el 44, cuando me recibí, en el último curso de Composición tuve a un famoso académico francés como profesor, que, a mi juicio, era un hombre mediocre que sabía de la Academia lo menos importante y no sabía demasiado. Él había tomado las formas de la Academia, entonces cuando le llevé mi último proyecto que era sobre la base de los primeros libros que llegaban a Buenos Aires de Le Corbusier, enloqueció

> y se pasó media hora explicándome cómo había que rematar ese edificio con una mansarda. Él no pudo entender la planta, que era una planta libre, una planta corbusiana que no tenía nada que ver con esos entes académicos de Versailles.

Eso era Composición. Composición a la francesa, de la peor especie. Porque en ese momento ya se había hecho la Torre Eiffel. Pero los procesos históricos son así, van dejando ciertas herencias y, generalmente, van perdiendo primero lo mejor y lo peor va durando. Él conservó lo peor.

Después vino el peronismo, la enseñanza y sobre todo la Universidad quedó totalmente en manos de la derecha. Me acuerdo muy bien de un artículo que sacó Ivanisevich en La Nación explicando por qué la arquitectura argentina tenía que seguir las normas de la Academia o del neo academicismo fascista... Ivanisevich era nada menos que el Ministro de Educación.

Todo ese período, hasta el año 56, fue muy negativo desde el punto de vista intelectual porque estuvo en mano de los fascistas. ¿Qué pasa en la Facultad de Arquitectura hasta el año 55? La mediocridad que no se salda con una declamada reivindicación de una arquitectura al servicio del pueblo. Es decir, ni Perón, ni sus ministros de Cultura, ni de Obras Públicas desarrollaron para nada una política de prefabricación que en ese momento estaba tan en boga. Y eso se ve en la Facultad, donde hubo un parate total.

Luego el 56, y entra una cantidad de gente joven a la Facultad. Lanusse, fue designado al frente de este proceso, tuvo una intervención de alrededor de un año y después vino Prebisch.

Prebisch era un arquitecto de gran calidad, era un hombre de la alta sociedad, muy conservador desde el punto de vista de sus ideas, muy católico. Pero desde el punto de vista arquitectónico, para su época, fue un gran arquitecto. Y tuvo la gran visión de llamar enseguida a gente joven.

A la primera persona que llamó fue a Le Pera, que venía del famoso Grupo Austral donde estaban Bonet, Kurchan, Ferrari Hardoy, Tedeschi, los que habían organizado la famosa Escuela de Arquitectura de Tucumán, que fue lo único importante que se hizo en la enseñanza durante el período peronista. Porque allí hubo un Rector que llamó a arquitectos muy importantes: Sacriste, Le Pera, Caminos, Tedeschi, Kurchan, Vivanco. Un grupo muy sólido. Por supuesto, muy de izquierda, pero el Rector era bastante inteligente, los aceptó e hicieron toda la Escuela de Tucumán.

Cuando vino Prebisch, llamó a Le Pera para reorganizar la Facultad, Le Pera me llama y fundamos el Departamento de Visión. Esta palabra la trajo Le Pera porque era quién estaba al tanto del famoso libro *Vision in motion* de Moholy-Nagy.

Inmediatamente, convocamos a una serie de arquitectos jóvenes: Janello, Onetto, Coire, Repossini, etc. Así se armaron cuatro departamentos. El Departamento de Composición donde estaban Coire y Casares entre otros. El Departamento de Morfología que en ese momento se llamaba Visión donde estaban Janello, Le Pera, Onetto, Rotzait. El Departamento de Historia, y el Departamento de Técnicas, ambos reticentes.

A partir de ahí, la palabra "visión" pasó a toda Latinoamérica y ahora sucede lo mismo con la palabra "morfología". Esta palabra la introdujimos, más o menos en el sesenta y tanto, Doberti y yo. La palabra "morfología" tenía un gran arrastre, es una palabra típicamente alemana que remonta a la morfología de Goethe. Pero en los inicios nos pareció más adecuado el término "Visión" que traía Le Pera. Después en los 60, Doberti la reivindica, y yo lo apoyo. Así sale un primer librito donde aparece la palabra "morfología".

Hubo un período de diez años del 56 al 66 que fue brillante, fue de una eclosión de inteligencia con Decanatos muy buenos, a pesar de las distintas orientaciones de Casares y de Coire y de Pando, que eran orientaciones ideológicas competitivas pero inteligentes.

En el 66, el corte. Mucha gente se va, (yo entre ellos), y otros se quedan. Luego cuando sube Lanusse, que hace una apertura mayor, mucha gente vuelve a ingresar. Ahí se abre un nuevo período, se replantean las cosas.

Y luego la Dictadura en el 76.

VUELVE EN EL 72 ¿LO HACE CON LA MATERIA VISIÓN?

No. Tuve a mi cargo un trabajo de fondo con todas las cátedras, se armaron como 20, de las materias Sistemas de Representación y Morfología. Después dicté Introducción al Diseño. Ese fue un período muy constructivo, donde se trabajó muy bien pero, que se fue alterando por to-

das las circunstancias políticas. En el 76 se da otro corte hasta 1982.

Los nombres van cambiando y van cambiando las acepciones porque, por ejemplo, del 56 al 66 y del 72 al 76 se desarrolló fundamentalmente la preocupación por la metodología del diseño. Esa es la metodología de Alexander, de Broadbent, de todos estos ingleses, que fueron muy importantes y que ahora, nueva y desgraciadamente, se ha perdido. Hubo un período en donde había distintas denominaciones, Introducción al Diseño, Metodologías y Sistemas de Representación. Luego la palabra "diseño" va cobrando importancia y, a partir de 1982-83, por conducto de los profesores de Composición, la palabra "diseño" es rehuida y se la sustituye por la palabra "proyecto". Las denominaciones no siempre son importantes.

Tomemos la palabra "proyecto" en su original sentido o en su semántica. "Proyecto" quiere decir que voy a echar hacia adelante, como anticipando, y esto es un echar provisorio antes del echar definitivo. ¿Qué quiere decir esto? Que voy a echar no una obra, sino un símil de obra, un símil gráfico, para esa época era un símil gráfico, hoy día podría ser un símil de computadora.

Durante veinte siglos el símil del hecho arquitectónico era un dibujo, es decir, una simulación gráfica y eso se llamaba proyecto. Proviene de la vieja terminología del siglo XVI y deriva de "proyectare". En cambio, la palabra "diseño", que tiene también una raigambre italiana, puede ser entendida como "designio", como un "designio". Pero se diferencia del concepto anglosajón "design" que proviene de la llamada Escuela de Manchester. Entonces, aquí la palabra "diseño" no se tomó del "designio" italiano sino del "design" inglés. Y se tomó porque para los ingleses el "design" era fundamentalmente el dibujo de un objeto que tenía un cometido industrial. El "design" estaba dentro de una visión industrial, mientras que el "proyecto" tenía una visión casi de tipo artística.

En realidad, esto nunca se aclaró. La palabra "diseño" involucra un trabajo de arquitectura que, aunque no pretenda ir a la estandarización, a la modulación, a la prefabricación, etc, la permite. Aunque lo que se esté haciendo sea proyectar una casa individual, un objeto único y privado, en el fondo ese objeto está utilizando ladrillos, clavos, cosas que son de la industria. Entonces, la arquitectura no es un arte del todo libre, está entroncada en un plan industrial técnico-cultural. La palabra "diseño" conlleva un sentido de mayor metodología científica.

Y lo que ocurre acá es nuevamente una serie de malos entendidos. Me parece que los arquitectos confunden, sobre todo los de diseño, la preservación de un ámbito o de un derecho de subjetividad frente a las imposiciones de la sociedad. Y la arquitectura se cumple sin menoscabar la independencia de intención pero cumpliendo con las necesidades sociales y técnicas del momento. ■

> Odilia Suárez

CURRÍCULUM

ARQUITECTA.
PROFESORA EMÉRITA
DE LA FADU-UBA

> ¿QUÉ CONSIDERACIÓN LE MERECEN ESTOS 20 AÑOS QUE TRANSCURRIERON DESDE LA INCORPORACIÓN DE LOS DISEÑOS EN LA FADU?

La incorporación de los diseños fue un gran cambio que resultó muy bueno. Mi predicción es que va a crecer mucho la carrera de Diseño de Paisaje porque la población se expande sin cesar y no va a quedar nada del paisaje natural, o va a quedar muy poco, así que habrá que recrear el paisaje natural abierto. En Estados Unidos es una profesión cabal pero aquí todavía no, porque no tenemos aún tantos problemas de congestión, pero si seguimos por el camino que siguieron ellos, el paisajismo va a tomar gran importancia.

Celebro la creación de los diseños si bien actualmente transitan, con la crisis argentina, un momento muy difícil. En este contexto se debe reconocer que los actuales decanos y rectores de la Universidad han hecho milagros para sostenerla libre y gratuita. Ahora nos encontramos en momentos de cambio, lo cual genera una gran desorientación.



Hay quien opina que la Universidad va a cambiar radicalmente y se va a dedicar mayormente a estudiar problemas. Kirchner le dio una gran espaldarazo a esta idea que aún no se entiende bien: se trata de lo que él llama "política transversal" porque atraviesa diferentes partidos políticos; y eso es, precisamente, lo que hacen los problemas: son transversales. El conocimiento del siglo XX (que se reprodujo en la forma de organización de la administración pública) fue pensado como una estructura armada en base a tajadas verticales: el transporte, la vivienda, los parques, la industria, etc. Dentro de ella, el planeamiento viene a contramano, cosiendo problemas que son horizontales. Por eso, algunas personas sostienen que van a desaparecer las carreras tradicionales y se van a crear universidades de los problemas: problemas de la basura, de las inundaciones, de la recaudación fiscal, etc, que ahora fracasan en resolverse porque se estudian sobre la marcha o se actúan sobre ellos a saltos verticales. De todos modos, el cambio no sería tan absoluto y persistirían, por largo tiempo, algunas de las carreras tradicionales (en Argentina deberíamos abandonar las terminantes antinomias, como Boca-River, y utilizar más el "ni").

La Universidad de Buenos Aires siempre ha sido buena en todas las carreras. No sé por cuánto tiempo lo será pero estoy segura de que también tendrá que ir cambiando. Hay algunas ideas y grupos que están más maduros y van a

progresar, mientras que otros no. Por ahora, a los diseños les va bien, y la carrera de Arquitectura (si bien requiere un urgente *aggiornamiento*) es difícil que cambie radicalmente ya que debe conformar un producto final. En relación con este punto, aparecen distintas concepciones y están quienes se inclinan por el programa –como es mi caso– o quienes lo hacen por el diseño –como es el caso de la mayoría de los profesores y del Consejo Profesional (este último ha determinado que por el sólo hecho de ser arquitecto a ese profesional le correponde tratar los problemas de la ciudad, pero, para que sea posible, es preciso una formación especial)–.

¿SE SUPONE QUE, DE AHORA EN MÁS, EXISTIRÁN FUERTES PROCESOS DE CAMBIO?

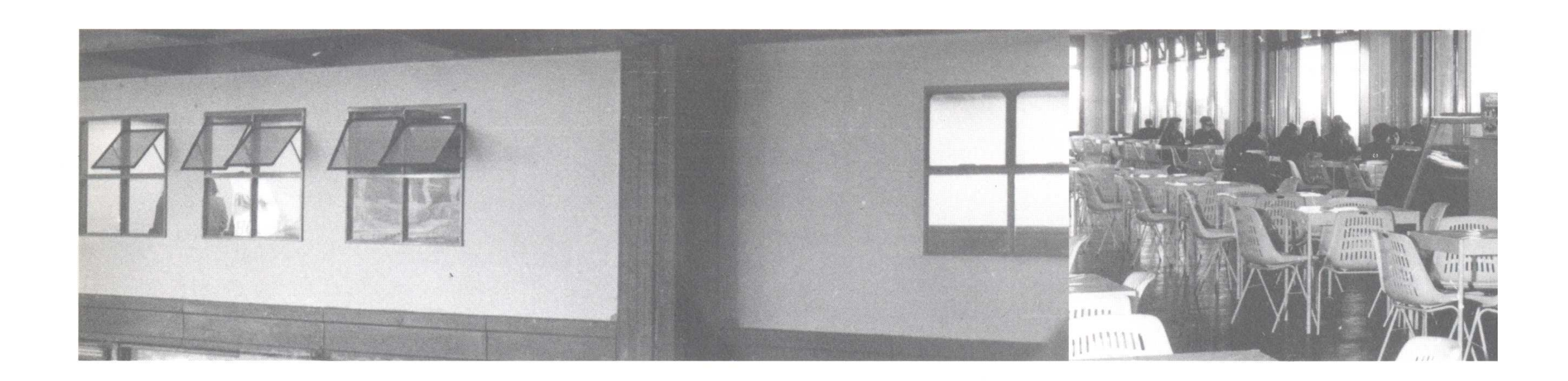
Los cambios en la Facultad y en la Universidad deben ser enmarcados dentro de los cambios generales en el país y los internacionales. Estimo que la gran ruptura se produjo entre lo que hicimos en el siglo XX y lo que las nuevas generaciones quieren hacer en el siglo XXI (siglo que se presenta complicado). Todo se quiere cambiar de golpe: las relaciones familiares, las políticas, el tratamiento de los problemas, etc. Eso es desesperante porque no se cambia de un día para otro y primero aparecen las tendencias que hay que seguir hasta que adquieran la robustez necesaria. Actualmente el cambio se ve agravado porque las generaciones que actúan en este fin de siglo se han propuesto salvar antinomias imposibles de solucionar (como identidad versus diversidad cultural o distribución de bienes versus formidable concentración de bienes) y mientras piensan qué hacer tienen a todo el mundo paralizado. Con la incertidumbre estamos como en un lodazal y no es bueno permanecer mucho tiempo dentro de él.

¿QUÉ ME PUEDE DECIR ACERCA DE LA RELACIÓN ENTRE "PODER" Y "SABER"?

Días pasados una arquitecta me preguntó si yo no peleaba más. Le contesté que no, que dejé de hacerlo hace años y que regalo el poco "poder" que tuve a los hombres a quienes importa más el "poder" que el "saber". Jamás me interesó el "poder" y siempre preferí ganar por la fuerza de mi argumentación. En el siglo XX el "saber" era más difícil porque se le daba importancia a las causas de todo. Ahora, por el contrario, se otorga mayor importancia a la gestión y a la realización.

¿QUÉ LA HIZO CAMBIAR DE LA ARQUITECTURA AL URBANISMO?





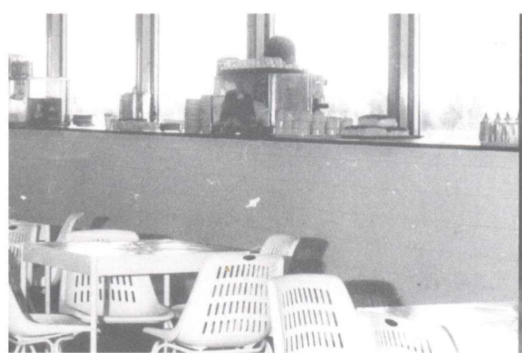
>

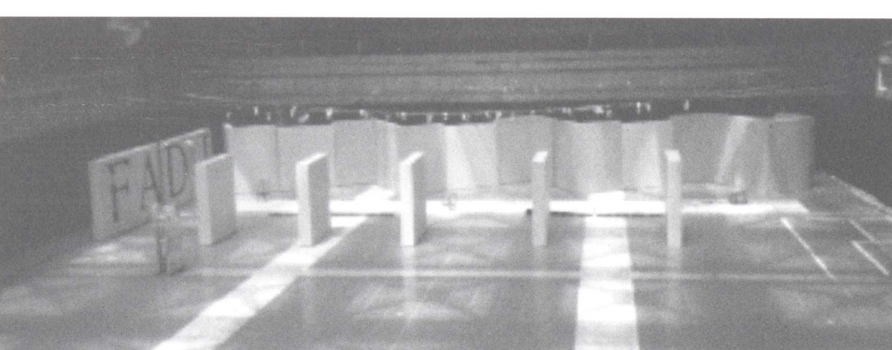
Entré a trabajar en el Plan de Buenos Aires cuando cursaba el quinto año de la Facultad, en 1948. Y no me equivoqué: allí estaba mi vocación. En la época en que estudiaba, como todos los alumnos trabajaban quise probar y le pregunté a mi profesor de Construcciones si no tenía algún empleo. Me consiguió uno terriblemente aburrido en Defensa Civil donde estuve dos meses antes de renunciar. Al poco tiempo leí una noticia, muy pequeña en el periódico, en la que se convocaba a estudiantes de Arquitectura porque se intentaba reabrir un Plan para Buenos Aires con el Movimiento Moderno incorporado, el cual, a la sazón, era imposible de ignorar. Allá fui con mi mejor trabajo de Facultad debajo del brazo y me tomaron enseguida. La experiencia más importante en cuanto a mi formación como urbanista me la brindó ese plan (así como algunas becas en el exterior).

En el Plan de Buenos Aires comencé a ver la ciudad de otra manera, no como la veía todo el mundo, y me apasioné con esta ciudad para toda mi vida. Con Eduardo Sarrailh, quien fuera primero mi ayudante de Urbanismo y enseguida mi socio, desde 1971 nos dedicamos con exclusividad al Urbanismo para lo cual éramos aceptados casi sin competencia. Hubo que sumarle el contacto con la realidad (considero ser la única que visitó manzana por manzana todo el Gran Buenos Aires cuando tenía 6.800.000 habitantes, porque nuestra idea era que hacer un plan solo para la ciudad, ignorando el conurbano, no tenía sentido).

¿QUÉ EXTRAE DE SUS EXPERIENCIAS PROFESIONALES?

La experiencia que acabo de relatar, sumada a mi trayectoria profesional, es la que me permite sostener la convicción de que, en principio, todo es "programa" (claro que para mí un programa trae adosado el diseño básico). En la jerga cotidiana se dice "tener un programa" cuando se piensa algo por llevar a cabo. ¿Y quién hace los programas? Aquí dejo la respuesta abierta, porque todo el mundo se siente capacitado para hacer un programa, especialmente si es un in-





versor que cuenta con el dinero necesario. Si las cosas están bien hechas, hoy, se confía en la interdisciplina pero, no obstante, hace falta un director de orquesta.

En definitiva, no me importa si una construcción tiene sus balcones triangulares o redondos. Lo que más me puede interesar es que tenga, o no, balcones, pero no su forma; por el contrario, para el diseñador, la forma es fundamental. Es una cuestión de puntos de vista, de formas de mirar. Hace poco, a raíz de su *Floralis Genérica*, estuvo varias veces en Buenos Aires el arquitecto Eduardo Catalano, que fue mi profesor en tercer año; había estudiado con Gropius y traía métodos novísimos y, entre otras cuestiones, me enseñó a ver el punto de vista de los demás lo cual, posteriormente, tuvo una importancia central en mi vida y hoy es lo primero que considero.

En resumen: con esa mirada diferente sobre el "programa", el "saber" y "los otros", junto a mis numerosas experiencias (tanto en el país como en el exterior) me hicieron dura de rebatir... y eso es importante aplicado a la vida.

¿SIGUE RECORRIENDO LA CIUDAD Y EL CONURBANO?

Así es; pero cambia a una velocidad impresionante tratándose de un área urbanizada. En el conurbano me llevo mis buenas sorpresas: cuando fui a la zona sur, tanto en el Municipio de Ezeiza, como en Remedios de Escalada y Lanús, quedé impresionada por la buena calidad de la urbanización (donde, además, participé en los foros sobre la gran cuenca del Riachuelo).

También me sorprendió leer el último número de la revista SCA (que sigue saliendo, por milagro, con la calidad de siempre) dedicado, íntegramente, al tema de la exclusión social. Allí aparecen los cartoneros lo cual me llevó a pensar que quizá ellos logren clasificar la basura hecho que, hasta el momento, no resultó posible. Si se organizan bien ¡Hay tanto por hacer! De lo contrario moriremos bajo pilas de residuos. Me gustaría tener veinte años para empezar de nuevo y, de ser así, comenzaría con la basura. ■

ENTREVISTA

> Reinaldo J. Leiro

CURRÍCULUM

ARQUITECTO.
PROFESOR CONSULTO
FADU-UBA

> EN SUS AÑOS DE TRAYECTORIA ¿CÓMO HA SIDO LA EVOLUCIÓN DE LAS CARRERAS DE DISEÑO EN LA FADU?

Recuerdo una charla que tuvimos con el Secretario Académico de Dujovne, Sánchez Gómez en el momento de la normalización, en la que surgió la posibilidad de armar unas carreras que no existían, que eran Diseño Gráfico y Diseño Industrial. Profundizamos un poco más el tema y el Decano nos pidió tanto a Sánchez Gómez como a mí que las Carreras de Diseño Industrial y Gráfico estuvieran funcionando el siguiente año. Esto fue a principios de 1984.

Luego, me tocó conformar una comisión muy amplia donde participaron todos los interesados en los temas gráfico e industrial: Ricardo Blanco, Breyer, Doberti, González Ruiz, Méndez Mosquera, Colmenero, etc. En aquel momento, pensé que lo mejor sería que la coordinara una persona ajena a la Facultad que estuviera en el tema, para que fuera una coordinación lo más objetiva posible, por eso elegí a Sallaberry. Luego de las discusiones, se formaron dos subcomisiones que trabajaron interconectadas. Porque, cabe aclarar, también existía la posibilidad de que las carreras tuvieran algún espacio común.

¿LAS DOS CARRERAS FUERON CONCEBIDAS COMO INDEPENDIENTES DESDE EL VAMOS?

No. Primero estudiamos todos los antecedentes de distintas carreras, en distintas unidades académicas. Después de eso, discutimos si tenía que haber un inicio común para las dos carreras y después una bifurcación, o si tenían que ser dos carreras independientes. Se decidió por hacer dos carreras independientes a pesar de que se discutió mucho.

En ese sentido, y en esto estamos volviendo con la política actual de *horizontalización* que está en estudio, sería muy beneficioso para ambas carreras tener un espacio académico unificado y común en el comienzo. Habría que estudiar más en detalle la duración, pero sería muy beneficioso para ambas especialidades.

En ese momento y por la razón que fuera, decidimos hacerlo en forma diferente y cumplimos con el plan. Al próximo año comenzamos con las dos carreras.

¿CÓMO CONSIDERA QUE SE FUERON DESARROLLANDO?

Hay nacimientos más naturales y nacimientos más particulares. Un nacimiento natural es cuando se programa una carrera, como la que programamos nosotros, con un nivel académico muy bueno de todos los que participan.

El problema de ambas carreras fue que no teníamos académicos ni de Diseño Industrial ni

Los diseñadores industriales son los egresados de la FADU que están mejor preparados para resolver los problemas pertinentes, pero no sé si son los que están mejor preparados para todos los cambios que se producen en el área.

de Diseño Gráfico. Entonces trabajamos con, en algunos casos, arquitectos especializados, expertos en gráfica y en diseño. Pero con eso no cubrimos todos los espacios académicos sino que hubo espacios cubiertos por idóneos, lo cual no significa una desvalorización de ellos –si no todo lo contrario–, significa que hay algunas mayores dificultades para unificar criterios porque tienen vertientes distintas.

Después de estos años, pienso que sería bueno que las carreras tuvieran espacios comunes. Y no sé si tendríamos que pensarlo también con Arquitectura. Hay trabajos de Arquitectura que son piezas monumentales pero quizás gráficas, de comunicación. También son producto de objetos industriales o factibles de industrializar.

Es decir, que la hibridación que se está dando en este momento en estas disciplinas, la interacción, me hace pensar con más convicción que resulta bueno todo intento por *horizontalizar* la enseñanza. Eso creo que va a ser muy bueno desde el punto de vista de la culturización que, a mi juicio, le falta a la mayoría de las carreras de la Facultad. Cuando hablo de "culturización" no hablo de "información cultural", sino de "conceptuación". Por eso, en el posgrado lo primero que hacemos es incluir Antropología, intervenciones antropológicas, sociológicas, en muchos de los temas que estamos tratando porque entendemos que son perspectivas que aportan a nuestras disciplinas y las enriquecen.

Nos hace falta una conceptuación más profunda de los problemas por resolver, donde intervengan programas socializados y no solamente el programa que subyace al problema planteado.

Como ejemplo, percibo en el GED que la gente que viene de Diseño Gráfico tiene una gran habilidad para resolver gráficamente los problemas de la comunicación pero no está preparada para resolver, desde la comunicación, los problemas de la comunicación. No tienen idea de cuáles son los conceptos que tienen que presentarse con una prioridad o en forma de secuencia, cuáles son los contenidos que están debajo del problema de la comunicación y que necesitan ser profundizados. Entonces, en términos generales, están más cerca de ser instrumentistas que comunicadores. Es decir, Diseño Gráfico está hecho al servicio de la comunicación pero la comunicación no sé si la pueden hacer todos los diseñadores gráficos que tenemos en la Facultad.

En Diseño Industrial el tema es distinto (hablar de esto me resulta difícil porque es más personal). Así y todo, considero que en las cátedras de diseño de la carrera hay un nivel de integración de lo cultural con lo proyectual que funciona bien, pero en el resto de la carrera hay áreas que tendrían que reforzar estos aspectos. Y resulta claro cuando se ve a sus egresados. Los diseñadores industriales son los egresados de la FADU que están mejor preparados para resolver los problemas pertinentes, pero no sé si son los que están mejor preparados para todos los cambios que se producen en el área. Porque los cambios tecnológicos y los cambios de gestión de los productos son mucho más acelerados que en Arquitectura.

El tema de base que hace difícil la salida de la crisis es que en la cultura argentina el emprendedor no tiene ninguna jerarquía. Incluso el empresario es un mal necesario. El empresario que tiene éxito lo tiene que ocultar, no lo puede manifestar porque el éxito de un empresario está mal visto.

Los 20.000 alumnos que estudian en esta Facultad deberían saber que cuando se reciban van a ser empresarios. La mayoría de los profesores han triunfado en la profesión, con obras y muchos proyectos que necesariamente supusieron realizar una gestión correcta y emprendedora. Los profesionales nos organizamos como estudios pero lo que hacemos son empresas. Se enseña a proyectar pero nadie habla de cómo después hay que conseguir que los proyectos se hagan, porque nadie se siente orgulloso de eso. Porque no existe en el país la cultura del emprendedor, sino que se lo niega y, al negarlo, no se le reconoce el éxito de llevar un proyecto adelante. Y esto está íntimamente ligado a lo académico. Eso es lo que más cuesta ver.

EN RELACIÓN CON LO QUE ACABA DE REFERIR ¿QUÉ GRADO DE AUTONOMÍA O DE DEPENDENCIA TIENE QUE TENER LO ACADÉMICO RESPECTO DE LAS TRANSFORMACIONES EN EL SISTEMA PRODUCTIVO Y EN EL MERCADO?

Lo académico es lo más importante que tiene que dar la Universidad. No creo que la relación de la Universidad con el mercado tenga que ser la de responder a todas las necesidades del



> mercado –porque algunas son coyunturales–, sino responder a tendencias y adelantarse en el futuro. Pero hoy, en la ciencia también y en la investigación, si no hay una organización empresaria para llevar a cabo una investigación, si no se consiguen los fondos, si no se consigue una organización entre la gente, si no se consigue una metodología de trabajo y una organización de todos los que trabajan como un grupo con una buena gestión, si todo eso no funciona, la investigación, que es de lo más sagrado en el área académica de la Universidad, tampoco funciona.

Recién con el GED, se logró un hilo académico con la gestión: darle categoría académica a la gestión y a la estrategia. Pero en términos generales, hay mucha dificultad para lograrlo.

Por otra parte, en la Facultad hace falta definir cuál es la especificidad del Proyecto. Y en eso se está trabajando, aunque –hay que decirlo– resulta complicado y muy conflictivo.

La especificidad del proyectista, del diseñador, es la de traducir la tecnología, comunicar la tecnología, darle significado. En otras palabras, la traducción de la tecnología en la concepción del mundo artificial, con el fin de darle sentido a los objetos de este mundo. Si pensamos en los productos o en los objetos que recordamos, son todos aquellos que tienen sentido, o que han estado capacitados para incorporar nuevos sentidos a través de los tiempos. Y en todos los casos, los que estudiamos diseño, nos encontramos con que ese sentido se encuentra ligado al modo en que fue traducida la tecnología sobre el objeto.

ME GUSTARÍA QUE HICIERA UN BALANCE SOBRE LOS VEINTE AÑOS DE LA FADU Y PREGUNTARLE QUÉ CUESTIONES QUEDARON PENDIENTES, FRACASARON, Y CUÁLES HAN SIDO GRANDES ACIERTOS.

Uno de los grandes aciertos fue la incorporación de las nuevas carreras a la Facultad. Y el gran desacierto fue no haber utilizado esta incorporación para sacar las conclusiones necesarias sobre el modo en que pueden integrarse o diferenciarse, cómo se relacionan, y cómo interactúan las distintas carreras.

Hemos pasado muchos años con una cantidad de experiencias separadas que nunca han podido vincularse entre sí en ningún aspecto, ni a través de ninguna unidad académica dentro de la Facultad. Y eso me parece un desperdicio.

Hace muchos años, en una audición de radio a la que me invitó Carmen Córdova propuse que hiciéramos un proyecto por año, donde se integraran equipos de todas las carreras; al menos como germen, como semilla de la integración. Después se hizo el famoso Programa de Integración Académica. Fue muy interesante pero después quedó en la nada. Mi propuesta era instalar desde el cuarto piso para abajo, un proyecto obligatorio y anual donde participaran todos. Que trabajaran quizás en forma independiente, pero en el mismo proyecto. Siempre me pareció que era una pena no sacar conclusiones de la interdisciplina y la posible interacción entre todas las carreras, porque al fin y al cabo son todos diseños.

CON RELACIÓN AL FUTURO MÁS INMEDIATO DE LA



FACULTAD ¿QUÉ DESAFÍOS ENCUENTRA?

No solamente en la Facultad, sino en todas las universidades y en muchas universidades del mundo, en este momento, hay un desfase entre el modelo de enseñanza y las nuevas necesidades de sociedades complejas como la nuestra. Los europeos están cambiando todo el sistema.

En la Argentina tenemos problemas nuevos todos los días. Sin embargo, creo que la UBA tiene una particular ventaja –que es el subproducto de su inmensidad– y es que resulta ser una especie de Vietnam. Es decir, el que entra ahí sale preparado para manejarse en cualquier parte. Solo nuestra Facultad tiene 30.000 personas, es una ciudad y, por lo tanto, burocrática y administrativamente es compleja. Es difícil orientarse, ubicarse, saber para dónde hay que ir, cómo moverse. Todo es complicado pero, al mismo tiempo, la complicación forma. Lo más positivo que tenemos con respecto a las necesidades del país es que tenemos un país muy complejo, muy cambiante y, en ese sentido, la UBA nos prepara bien.

Académicamente, estos cambios que se impulsan a través de la *departamentalización* tienden a resolver muchos de esos problemas. Una *departamentalización* que en sí misma no es ni buena ni mala. Pienso que hay mucho por hacer. Por eso, espero que cada sector sea convocado para que dé su opinión en ese sentido.

Paralelamente, se deberían hacer cambios importantes en todas las cátedras porque hay modificaciones del contexto que ya nos han sobrepasado. Se vienen cambios muy profundos y creo que los egresados no se encuentran preparados para adaptarse a las grandes transformaciones. Es decir, no hay noción de que los cambios han llegado y que de alguna manera hay que prepararse para asumirlos, bien sea con posgrados o con actualización. ■

> Flora Manteola

CURRÍCULUM

ARQUITECTA.
PROFESORA TITULAR
REGULAR DE ICP I Y II
DEL CBC, FADU-UBA

> ¿CÓMO RECUERDA EL MOMENTO DE LA REAPERTURA DEMOCRÁTICA, QUE COINCIDE PRÁCTICAMENTE CON LA CREACIÓN DEL CBC?

Fue un momento de cambios trascendentales desde el punto de vista político e institucional. Se inicia otro país, y dentro de la Universidad se crea el Ciclo Básico Común (CBC), que es, posiblemente, el cambio estructural más grande que se ha producido en la Universidad en los últimos años.

¿CÓMO SE PRODUJO EL ARMADO DEL CBC PARA ESTAS CARRERAS QUE TIENEN DISTINTO PERFIL?

Por un lado, fue una situación especial, tal vez única, que significó proyectar sobre tierra virgen para un planteo interesante y nuevo que ayuda a procesar las diferencias de formación de los alumnos, originadas a partir de su procedencia, el medio cultural y socioeconómico de su desenvolvimiento, la educación formal e informal por la que han transitado.

A este curso inicial concurren alumnos con perfiles muy diferentes; resulta difícil trabajar sobre esa diversidad y sostener el nivel académico buscado. Se trata de generar durante ese año un proceso de acomodamiento, de instalarse en el medio universitario, que no es fácil para la mayoría de los alumnos. Es un pasaje que debería ser conceptual y académicamente evaluado desde el grado.

Por el otro, debemos tener presente que al principio se trabajó con base en Arquitectura, como matriz conceptual y como integración del equipo docente. Ha sido difícil incorporar egresados de las otras disciplinas ya que son absorbidos por las mismas carreras que han crecido en forma desmesurada.

En nuestras cátedras, tres talleres asociados, trabajan conceptos, contenidos y ejercicios comunes a todas las disciplinas y éste ha sido el tema más interesante: definir cuáles son los conceptos básicos centrales que conforman un área: la proyectual.

Muchas veces hemos llamado al curso "Antes del diseño", queriendo significar la importancia de generar una *actitude* proyectual, tan largamente rechazada durante la educación media.

¿QUÉ DIFICULTADES ENCONTRARON PARA REALIZAR EL PASAJE DE LA ARQUITECTURA A LOS OTROS CAMPOS DEL DISEÑO?

Estas dificultades fueron y son el desafío más interesante. A través del intercambio se fueron procesando los conceptos, al principio desde la arquitectura hacia las demás disciplinas, pero luego se invirtió.

Intentamos trabajar mucho más grupalmente, cambiando la mecánica tradicional en la cual nos formamos, una forma de enseñanza mimética del maestro que corregía al alumno en el tablero. Esto ya no es posible.

Seguramente, la arquitectura ofrece los fundamentos más sólidos, aunque también incorpora la rigidez de su concepción.

Tal vez por eso los alumnos reclamaban en, un inicio, por la fuerte impronta de la arquitectura. Esto no se debía a ningún condicionamiento exterior sino que partía de nuestra propia formación. Poco a poco fuimos procesando esta interrelación y puede ser que ahora sean los arquitectos quienes nos cuestionan acerca de lo que estamos haciendo.

En realidad, desde un inicio, cuando se incorporaron las carreras, se trabajó con gente de distintas disciplinas. Recuerdo la participación de Manuel Antín, González Ruiz, Ronald Shakespear, Feldman, quienes nos ayudaron a establecer pautas.

Este es un proceso constante, no cerrado, por suerte, ya que considero que en el campo educativo nunca se debe perder la flexibilidad.

Ahora bien, dentro de la Facultad la incorporación de nuevas carreras no ha sido totalmente asimilada. Sigue siendo la Facultad de Arquitectura, sigue dirigida por arquitectos. No parece mal, hasta parece lógico. En el campo del diseño hay una matriz original que es la arquitectura cuyos conceptos se construyeron durante siglos. Las otras disciplinas, dentro del campo universitario, fueron elaborando sus contenidos, sus alcances, sus especificidades. Pero creo que abrir las compuertas va a beneficiar, a su vez, el campo de la arquitectura.

Otra condición favorable para docentes y alumnos ha sido el reunir, en un solo edificio, todo este quehacer, en un lugar que los alumnos reconocen y donde pueden recibir toda la información que busquen. Es decir, ya están incorporados a un ambiente que tiene que ver con el diseño.

¿DE QUÉ MANERA SE CONFORMÓ EL EQUIPO DE TRABAJO EN SUS COMIENZOS?

En ese momento, estaban a cargo del Decanato Berardo Dujovne como Interventor y Javier Sánchez Gómez como Secretario Académico. Ellos contribuyeron y crearon el espacio para toda esta elaboración. En lo particular, el centro de toda la operación fue Miguel Baudizzone que convocó a distintos profesores para conformar el equipo docente. Recuerdo la intervención de Cortiñas, Rivarola, Moscato, y especialmente de Irene Van der Poll que consolidó la elaboración de nuestra cátedra. Posteriormente, fui Coordinadora de toda el área proyectual.

Fue un momento de gran euforia y gran poder de convocatoria a nivel académico y a nivel nacional. La disposición de pensadores fue avasallante. Había muchísimos proyectos, era un hervidero de ofertas, de propuestas al Estado que, en la mayoría de los casos, no fueron escuchadas.

Sin embargo, a lo largo de todo el proceso político, el campo universitario se consolidó como un espacio de referencia dentro de la cultura argentina, y a pesar de las tremendas dificultades, mantiene su peso intelectual. Como dice Andrés Mariasch: "A la Facultad vas cuatro horas. Tres horas y media o más son a veces aplastantes, pero siempre hay diez minutos gloriosos y esos minutos valen la pena".

La Universidad es tal vez el único espacio en el cual se pueden generar conversaciones y trabajos entre los miembros de la cátedra o de otras cátedras, de un interés que no he encontrado en ninguna otra institución. A su vez, las preguntas de los alumnos son demandantes, son un motor imparable que hay que saber escuchar. En gran parte, la enseñanza se sostiene porque nuestras disciplinas tienen que ver con lo vital, no hay otra forma de ejercerla que no sea con pasión.

Esta imagen de la universidad y sus miembros, docentes y alumnos, contrasta con la que



>

se publicita muchas veces en los medios. Los jóvenes han sido estigmatizados dentro de un rango de lo problemático. Siempre parece haber un halo de sospecha alrededor de cinco jóvenes reunidos. Y a lo largo de todos estos años hemos valorado las capacidades que tienen estos jóvenes, a veces detrás de una apariencia dura o difícil de penetrar. Un amigo pedagogo dice que "La educación tiene que sacar, no meter". Y es interesante ver cómo algunos docentes apuestan a extraer lo positivo de los alumnos y consiguen mejores resultados que aquellos que se manejan a partir de preconceptos.

Se escuchan constantemente quejas por la falta de lectura y formación. O comentarios de colegas que dicen "En mi época...". Cuando fui estudiante, no teníamos el nivel de opinión (a veces no claramente fundamentada) como hoy tienen los alumnos. Deberíamos ser menos compasivos con la memoria o revisar nuestros viejos trabajos a la luz de nuestros actuales requerimientos.

¿CÓMO SE ARTICULA EL ÁREA PROYECTUAL EN EL CBC Y CÓMO SE ARTICULA DENTRO DE CADA UNA DE LAS CARRERAS?

Los intercambios se articulan, como siempre, a partir de las afinidades que no necesariamente son coincidencias. Los encuentros forzados de discursos cerrados son situaciones tediosas e inconducentes. Existen grupos en la FADU con los cuales tenemos encuentros frecuentes y que han participado en los seminarios que realizamos durante el segundo cuatrimestre.

Trabajamos desde hace años como cátedras asociadas: Aída Daitch, Pablo Sztulwark y Gabriel Turrillo. Esto genera una escala intermedia, casi una suerte de departamento que comparte e intercambia docentes, trabaja con programas conjuntos y así se rompen los compartimentos estancos que muchas veces se generan en las cátedras. Entre los grupos que se conforman y que cambian cada tanto, se generan polémicas que no deben faltar nunca. Cuando las temáticas se estabilizan, cuando están muy



consolidadas es, para mí, un mal anuncio, se pierde la vitalidad y el cuestionamiento de nuestro quehacer.

¿Y LAS COMUNICACIONES ENTRE CARRERAS?

Es una respuesta que debería dar la Facultad; pero entiendo que no existen. Creo que ahora se están tratando de armar una serie de departamentos que permitan intercambiar y relacionar las carreras. Hay, evidentemente, conceptos interesantísimos sobre los cuales trabajar para un rico intercambio y que no significan una pérdida de especificidad de cada disciplina. Los conceptos provenientes del cine son interesantes vistos desde la óptica de la arquitectura.

Estoy convencida de que la interdisciplina es rica y no es limitante. Evidentemente, algunas de las disciplinas están trabajando muy arduamente con su propia formulación, fueron armadas por idóneos de cada campo y no es fácil trasladar una disciplina desde su praxis al mundo académico. Para llegar a una etapa de intercambio es necesario haber superado la etapa de autoformulación.

¿QUÉ CAMBIOS HUBO EN EL CBC EN ESTOS 20 AÑOS?

En los primeros años, dentro de esa efervecencia inicial, el CBC tuvo un equipo de apoyo pedagógico que fue, especialmente para nosotros, central para la formación del equipo docente. En ese momento, Sara Slapak estaba al frente de ese equipo formado por pedagogos y psicólogos con los cuales trabajamos sobre temas que surgían de la enseñanza masiva y de los conflictos del grupo de trabajo. Recuerdo especialmente a Lucio Cerdá y a Elvira Romera. Todavía recurrimos a las experiencias realizadas. Sería muy positivo recuperar ese apoyo.

Otra persona relevante fue Sosa Pujato como Director de CBC, después Director del Centro Cultural Ricardo Rojas. Creó una suerte de mística contagiosa.

El problema del espacio disponible es muy grande. Condiciona la forma de trabajo, limita la posibilidad de teóricas, que deben repetirse hasta tres veces. Actualmente, los grupos se conforman según los espacios disponibles y no al revés.



Pero intentamos trabajar mucho más grupalmente, cambiando la mecánica tradicional en la cual nos formamos, una forma de enseñanza mimética del maestro que corregía al alumno en el tablero. Esto ya no es posible. Entonces, hacemos correcciones colectivas, múltiples exposiciones de los trabajos durante su avance; se corrigen algunos y los alumnos se tienen que identificar con los problemas planteados. Aparece así una de las ventajas de la masividad: la posibilidad de cotejo entre cientos de propuestas, situación que no se produce en grupos reducidos, aunque los alumnos sean excelentes.

Por otra parte, un espacio que falta recrear en el Ciclo Básico y creo que también en otras unidades académicas, es el que posibilite el intercambio, el ensayo, la experimentación, las presentaciones y publicaciones que alimenten la labor académica.

CUANDO SE CREARON LAS DOS MATERIAS PROYECTUALES DEL CBC, ¿QUÉ ES LO QUE SE TUVO EN CUENTA?.

La existencia de un área de proyectual estaba en el aire. De la Facultad de Arquitectura derivaban escenógrafos, diseñadores industriales, directores de cine, diseñadores gráficos. En 1984, durante su visita a Buenos Aires, Tomás Maldonado dio una conferencia medular para conformar el "pensamiento proyectual" como un enfoque unificador de las distintas disciplinas. Su libro, *Proyectación y medio ambiente*, sigue manteniendo la vigencia original.

En la formulación de áreas con que se estructuró el Ciclo Básico, las disciplinas del diseño parecían imposibles de encasillar dentro del esquema tradicional. Fue muy importante la creación de este espacio para el área proyectual.

¿QUÉ CAMBIOS CONSIDERA QUE DEBERÍAN HACERSE EN FUNCIÓN DE ESTOS VEINTE AÑOS DE ENSEÑANZA EN EL CBC?

Antes que nada, se debería establecer claramente la situación institucional del CBC como una unidad académica con representación, claustros y Consejo; con participación en el Consejo Superior. Todos los años aparecen inquietudes res-





pecto de posibles cambios. Hemos trabajado sobre un tembladeral.

Buscando su lado positivo, tal vez haya sido beneficioso ya que nada ni nadie se asentó sobre una silla institucionalmente consolidada.

Actualmente, por lo menos en nuestra área, el CBC es aceptado como una realidad irreversible en la cual, felizmente, habrá siempre cuestionamientos y reformulaciones.

Otra cuestión central es el llamado a concursos de profesores. Todos los cargos deberían ser concursados con el mejor nivel de jurados, que avalen la mejor elección y por consiguiente la institución.

¿EJERCIÓ LA DOCENCIA ANTES DEL CBC?

Sí. Fui docente del taller de Manolo Borthagaray hasta que nos echaron en la Noche de los Bastones Largos con Onganía. Estaba recién recibida y fue una experiencia muy rica.

¿EN EL 84 SE PENSABA REITERAR EL ESQUEMA DE LA UNIVERSIDAD REFORMISTA DE LA DÉCADA DE LOS 60 O ERAN OTRAS LAS URGENCIAS?

La urgencia académica era otra; el mundo era otro. No pretendió retomar un eslabón perdido 15 o 20 años antes. En este sentido, parece injusta la postura de algunos profesores que rememoran o añoran su época como la mejor. Es necesario escuchar lo que pasa en el mundo para poder elaborar lo que hay que trabajar en la Facultad. La Universidad no puede ser una cápsula –a veces fantástica y cuidadosa– que ignora lo que pasa "extramuros".

Los alumnos siempre traen mensajes, a veces difíciles de descifrar, de lo que pasa afuera. Quisiera señalar, por último, que, a pesar de todos los problemas políticos y económicos de la Universidad, de los docentes y de los alumnos, en el Pabellón III hay un clima efervescente, intenso y de compromiso, que difícilmente exista en otro lugar. Mi mayor admiración es hacia los docentes, que pueden llegar a tener 300 alumnos o más, en un aula de medidas, luz y acústica insuficientes y aún así ejercen su magia con devoción. ■

> Guillermo González Ruiz

CURRÍCULUM

ARQUITECTO
VICEDECANO DE LA FADU-UBA

> ¿QUÉ TITULAR SUGERIRÍA PARA ENCABEZAR LA ENTREVISTA, DADA LA TEMÁTICA GENERAL DE ESTE NÚMERO DE CONTEXTOS?

Una sola palabra. Perspectiva.

¿POR QUÉ?

Porque según la Epistemología, las ciencias se distinguen por la perspectiva con que se estudian sus objetos, es decir por su enfoque; porque en términos de Ferrater Mora "perspectiva" es una forma de representación de un asunto, objeto o espacio que la realidad ofrece a la vista según las diferencias que producen la posición y la distancia; porque "perspectiva" remite hacia el pasado y hacia el futuro; y porque además otra de sus acepciones equipara la idea de perspectiva a la de esperanza.

¿CUÁL ES SU OPINIÓN ACTUAL SOBRE LA UNIVERSIDAD?

Creo firmemente en la educación pública y democrática. James Garfield, presidente de Estados Unidos asesinado luego de ser electo en 1881, legó un pensamiento perdurable: "Después de la libertad y la justicia viene en importancia la educación pública, sin la cual no puede mantenerse de manera permanente ninguna libertad ni ninguna justicia".

Adhiero con convicción a los principios e ideales de la universidad pública y reformista, irrestricta, igualitaria, gratuita, autónoma y cogobernada. La Reforma de 1918 fue un hito en el hemisferio occidental que se proyectó a toda América Latina. A pesar de las graves carencias y dificultades que afrontamos, hoy continua siendo un modelo de educación democrática, pluralista y de excelencia, que postula la realidad nacional como principio, medio y fin de la tarea universitaria.

Dentro de esa línea de pensamiento es que comparto las ideas del Ministro de Educación y del Rector de la Universidad de Buenos Aires, en tanto conciben la autonomía como desarrollo autónomo de los sectores del conocimiento y de la ciencia y la tecnología al servicio de un proyecto nacional. Estimo que aquí adquiere relieve aquella acepción de "perspectiva" como esperanza a la que he aludido.

¿USTED PIENSA QUE LA UNIVERSIDAD SIGUE SIENDO EL GRAN MOVILIZADOR ASCENDENTE DE LA SOCIEDAD?

Sí, sin duda. Es constructora y dinamizadora fundamental del ser nacional en el cuerpo social. Resulta imposible imaginar a nuestro país en un proceso nacional integrador sin pensar en el rol indispensable e insustituible de la universidad pública. La UBA por ejemplo, desde su creación en 1821, ha acompañado la vida de Argen-



tina en todos los órdenes. Es imposible disociar o separar a la universidad de nuestra historia, de nuestro pueblo y de la construcción de la nacionalidad misma. La universidad nacional, así como la Bauhaus y la Escuela de Ulm en Alemania, no pueden separarse de los hechos sociopolíticos y económicos de sus respectivos países. Y lo mismo cabe para todas las naciones.

¿QUÉ TIPO DE ARTICULACIÓN EXISTE ENTRE LA UNIVERSIDAD Y EL PROYECTO DE PAÍS, Y CUÁL FUE LA ARTICULACIÓN QUE SE DIO EN LA REAPERTURA DEMOCRÁTICA?

Un artículo de Rolando García –personalidad universitaria sobresaliente– en una reciente compilación sobre la Universidad de Buenos Aires en el período 1955-1966 y que reúne el pensamiento de destacados profesores que protagonizaron la llamada "década de oro", se titula *La construcción de lo posible*, concepto que por valioso se transfirió a la tapa. Considero que este pensamiento responde a la pregunta porque sintetiza la formidable acción e integración de la UBA con el país antes de la dictadura del 66 y de la dictadura genocida del 76, que la devastaron.

Y respecto al período desde la reapertura democrática hasta nuestros días considero que los hechos destacados son muchos, entre los que incluyo, la creación del CBC, la respuesta en términos de excelencia académica brindada al estudiantado a pesar de la sorprendente explosión matricular de la UBA en la últimas dos décadas, la creación de nuevas carreras en casi todas las unidades académicas, como por ejemplo las seis carreras de Diseño en la FADU, la creación de maestrías, posgrados y doctorados en las Facultades, el notable impulso dado a la investigación y a la extensión universitaria, los convenios de intercambio académico con universidades de Europa y Estados Unidos, el mejoramiento de la infraestructura edilicia y del equipamiento a pesar de las extremas limitaciones presupuestarias. En estas dos décadas, la comunidad universitaria obtuvo logros significativos pero lo fundamental reside en que los alcanzó respetando la institucionalidad democrática y la normativa estatutaria.

¿QUÉ DESAFÍOS SE PRESENTAN HOY POR HOY A LA UNIVERSIDAD Y A LA FACULTAD?

La FADU no se sustrae de lo que sucede en las demás unidades académicas de la UBA. Hoy veo a todas, en el marco del pluralismo político, con una firme vocación de defender la excelencia sin obviar el propósito de afrontar los serios problemas que debemos solucionar. Percibo que el Rector doctor Guillermo Jaim Etcheverry, los Decanos, los tres claustros y los trabajadores no docentes están abocados a la ardua tarea de articular y cohesionar todas las Facultades en una integral, que sea clara expresión de su condición de Universidad. En relación con la nuestra, comparto la idea del Decano arquitecto Berardo Dujovne acerca de su proyecto de departamentalización, para superar la falta de interrelación entre carreras y materias. La propuesta tiende a establecer vínculos entre asignaturas afines para evitar los casos de materias con contenidos similares que son dictadas por diferentes equipos docentes en las siete carreras.

La idea de articular el conjunto académico por áreas de asignaturas es también un camino tendiente a establecer núcleos epistemológicos más sólidos y básicos. Estos aspectos de la didáctica universitaria están en estrecha vinculación con aquello que el arquitecto Roberto Fernández llama las lógicas proyectuales en tanto conceptos experimentales que organizan ciertos resultados proyectuales. En sus palabras es algo intermedio entre método y teoría. En Arquitectura y los Diseños, por ejemplo, cohabitan las lógicas estructuralista, constructivista, deconstructivista, comunicacional, formalista,

ENTREVISTA

A > Tapa del *Anuario ADG 5*. Buenos Aires 1994. En el prólogo subtitulado Semitonos, González Ruiz anticipa y amplía ésta opinión
B > *Diseño Gráfico y Comunicación Visual*.
Libro editado por Eudeba en 1986.
C > "Diseño Gráfico y Educación Visual".
Cuaderno editado por FAU-UBA en 1985.
D > *Manual de Uso 1985* FAU-UBA. Primera publicación que incluyó los planes de estudio de las carreras de Arquitectura, Diseño Gráfico y Diseño Industrial

> funcionalista, tecnológica, lingüística, semiótica y mercadotécnica. Estas interpretaciones lógicas a su vez entablan transacciones con los paradigmas, en cuanto a marcos conceptuales para la enseñanza y la investigación. Sintetizando la respuesta a su pregunta, además de integrarnos debemos incentivar el estudio y la discusión de las lógicas y los paradigmas proyectuales en todas las carreras de la FADU para consolidar una cultura proyectual totalizada al servicio de un proyecto tecnológico nacional.

¿CUANDO SE PENSÓ EN LA CREACIÓN DE LAS CARRERAS Y EN EL PROYECTO DE DISCUSIÓN DE DISEÑO GRÁFICO E INDUSTRIAL?

Es necesario situarnos en 1984. El Decano Normalizador –actual Decano de la FADU y Vicerector de la UBA– arquitecto Berardo Dujovne, y el Secretario Académico, arquitecto Javier Sánchez Gómez, idearon el proyecto de crear las carreras, lo pusieron a consideración del Rector Normalizador doctor Francisco Delich que lo aprobó, y crearon una comisión para estudiar su factibilidad. Recomendaron además hacer una experiencia preliminar con materias electivas en la carrera de Arquitectura. Por eso, al comienzo fui designado profesor titular interino de la electiva Diseño Gráfico en Arquitectura. Los integrantes de aquella primera cátedra fueron Gustavo Albisu, Eduardo Cánovas, Helena Homs, Martín Mazzei, Gustavo Pedroza, Alfredo Saavedra, y Daniel Wolkowicz. Organizamos el programa en siete unidades temáticas y didácticas: el grafismo, el tipografismo, el fotografismo, las redes y estructuras gráficas, la diagramación, los sistemas de identidad visual y la arquigráfica.

Un hecho significativo de ese momento fue considerado por algunos como perjudicial. El Plan de Estudios propuesto para la Carrera de Diseño Gráfico tenía nueve cuatrimestres; el último, para un proyecto final de Tesis. Las autoridades me pidieron que redujera su extensión a ocho. Mientras, la UBA creaba el CBC. Por lo tanto el ciclo de grado de Diseño Gráfico pasó de los nueve cuatrimestres de origen a sólo seis.

Pero lo que era interpretado como una grave pérdida fue un hecho positivo, porque el CBC del área proyectual se constituiría enseguida en el factor cohesivo más potente que tiene nuestra unidad académica, dado que es el espacio donde las siete orientaciones se unen en una experiencia inicial integradora. En suma, lo que en apariencia provocaba una grave reducción se constituyó en un aporte insospechado de formación básica, inicial e integral.

¿CUALES FUERON LOS TEMAS CANDENTES POR RESOLVER EN EL INICIO DE LAS CARRERAS?

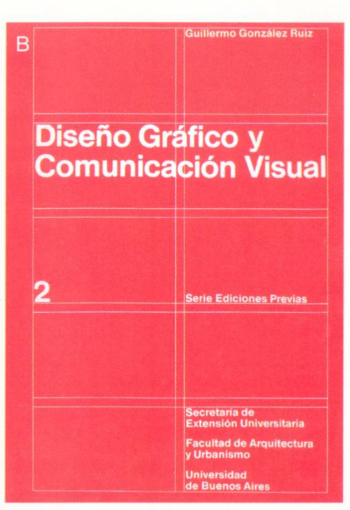
En primer lugar responder con urgencia a las expectativas de los estudiantes, abriendo Diseño Gráfico de par en par para formar los equipos docentes con todos los aportes de las tres vertientes disciplinarias: los autodidactas, que poseían el perfil de la gráfica, los arquitectos que incorporaban la metodología proyectual y los profesionales de las demás asignaturas, que contribuían con su saber específico. En aquel año de 1985 ingresaron 126 alumnos exceptuados del CBC porque habían aprobado el primer año de Arquitectura, de donde provenían. Finalmente se graduaron 38 en la primera promoción FADU-UBA de 1987.

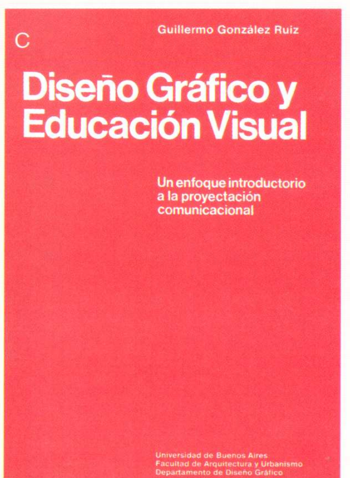
La contribución de los primeros equipos docentes fue fundamental. En 1985 integraron el primer Taller de Diseño Gráfico I: Eduardo Cánovas, Norberto Coppola, Rubén Fontana, Helena Homs, Martín Mazzei, Alfredo Saavedra y Ronald Shakespear. Y en las demás materias los profesores titulares fueron Ermenegildo Sabat, –según mi entender el más brillante comunicador visual y social del continente por su talento inagotable para simbolizar los mensajes con imágenes sin palabras– en Morfología I, y los hoy profesores consultos, cineasta Simón Feldman en Medios Expresivos I, ingeniero Roberto Meisegeier en Tecnología I, arquitecto Carlos Méndez Mosquera en Historia I, y sociólogo Héctor Schmukler en Comunicación I.

En la gestión administrativa participaron inicialmente Fernando Matera como Coordinador de las dos carreras –Industrial y Gráfico– y Patricia Mesulam, Analía Dall´Occhio y Alejandra Torres. Guardo especial gratitud a ellos, y a los entonces Directora de la Biblioteca Marta Parra y Jefe de la Hemeroteca Enrique Castellanos, porque me brindaron una ayuda invalorable para crear la primera biblioteca y hemeroteca de Diseño de la FADU.

Los demás temas candentes corresponden al proyecto académico y se condensan en el


A
ADG5
Asociación
de Diseñadores
Gráficos
de Buenos
Aires


B
Guillermo González Ruiz
Diseño Gráfico y
Comunicación Visual
2
Serie Ediciones Previas
Secretaría de
Extensión Universitaria
Facultad de Arquitectura
y Urbanismo
Universidad
de Buenos Aires


C
Guillermo González Ruiz
Diseño Gráfico y
Educación Visual
Un enfoque introductorio
a la proyectación
comunicacional
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Departamento de Diseño Gráfico


D
Manual
de uso '85
Universidad de Buenos Aires
Facultad de Arquitectura y Urbanismo

A > Tapa del Nº 1 de *Tipográfica*. Revista de Diseño editada y dirigida por Rubén Fontana. Julio de 1987
B > Tapa del libro. ESDI. *Biografía de Uma idéia*, de Pedro Luiz Pereira de Souza. Río de Janeiro En esta obra se relatan los hechos a los que alude González Ruiz
C > Primer número de la revista Contextos. FADU-UBA

> Plan de Estudios de la Carrera de Diseño Gráfico y en las Metas Básicas y los Objetivos Pedagógicos y Didácticos. Allí están los ejes troncales de las ideas de Carrera y de Taller que expuse en dos trabajos iniciales: *Diseño Gráfico y Educación Visual*, y *Diseño Gráfico y Comunicación Visual*.

El Plan fue publicado oficialmente en el *Manual de Uso 1985 de la FAU*, y después en el primer número de la revista Tipográfica.

¿ES VERDAD QUE EN UN PRINCIPIO SE CONFORMÓ UNA ÚNICA COMISIÓN PARA LA CREACIÓN DE LA CARRERA DE DISEÑO CON DOS ESPECIALIDADES –INDUSTRIAL Y GRÁFICO– Y LUEGO SE DECIDIÓ HACER DOS CARRERAS DISTINTAS?

El Decano Normalizador y el Secretario Académico crearon la comisión sin ninguna condición. Quienes la integramos actuamos con absoluta libertad en nuestras decisiones. En lo que a mí concierne, fui un defensor de la integración desde el primer momento, pero acepté de plena conformidad la decisión mayoritaria de crear dos carreras, y trabajé comprometido al punto de concluir como Responsable Académico del Plan de Estudios de Diseño Gráfico.

Había, según mi criterio, antecedentes muy positivos de integración, que se remitían a la experiencia bauhausiana, a la ulmiana, y aquí, en el sur, a la ESDI, Escola Superior de Desenho Industrial de Río de Janeiro, que comenzó a gestarse en 1958 en el MAM, Museu de Arte Moderna de Río, y que se inauguró finalmente, en 1962. Como ocurrió 22 años después en la UBA, Brasil logró esta apertura pionera del diseño merced a la política educativa de un gobierno democrático, el de Juscelino Kubitschek, el mismo presidente que asumió la decisión política de trasladar la capital y de crear Brasilia, proyectada por Oscar Niemeyer y Lucio Costa. Cuando inauguró en el 58 el MAM diseñado por Affonso Reidy –otro hombre de proa de la arquitectura brasileña– defendió en su discurso una estética industrial al servicio del desarrollo de nuestro país hermano.

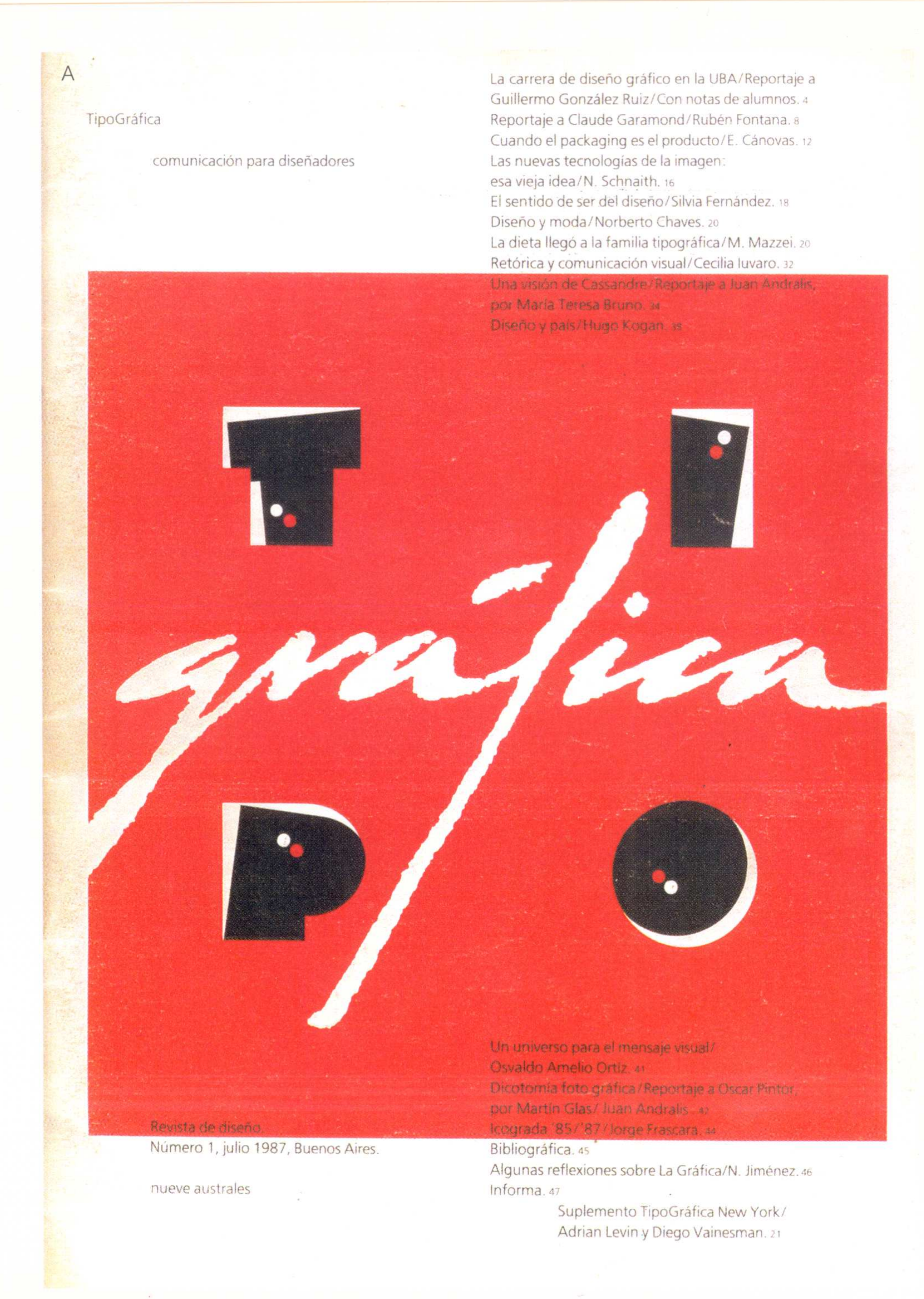
¿Y ESA FORMA DE CONCEBIR LAS DIFERENCIAS ENTRE LAS DISCIPLINAS DIFICULTÓ SU INTEGRACIÓN?

Las carreras más bien se crearon por agregación. Durante estos veinte años no fructificó ningún proyecto de integración. Por varias razones. Una de ellas reside en que, en general, los arquitectos que ejercen la arquitectura, profesores, docentes y graduados, consideran que por su discurso, por su historia, por factores epistemológicos, por la dimensión sociocultural y por los problemas de alta complejidad tecnológica que aborda, la arquitectura no puede parangonarse con ninguno de los campos del diseño. Más aún, muchos sostienen que no tiene nada que ver con ellos. Ante esta óptica, –respetable– siempre he asumido una actitud tolerante que reside en aceptar el argumento dentro del pluralismo académico y de la lógica proyectual de nuestra disciplina matriz.

Relaciono mi posición con una anécdota que me resulta ejemplificadora. Cuando un periodista de *Les Cahiers du Cinema* le preguntó a Fellini cuál era para él el mejor músico de películas le respondió de inmediato: Nino Rotta. El periodista le replicó adrede: Federico, ¿Y Vangelis, Mancini, Ennio Morricone, Giorgio Moroder, Lalo Schiffrin?. Nino Rotta, reiteró más firme aún Fellini. ¿Por qué Federico?. Porque Nino es el único que tiene absoluta conciencia de que la música es un elemento totalmente secundario en mis películas. Comparto el pensamiento felliniano, porque la grandeza del autor de tantas partituras memorables, desde la de *La Strada* a las del *Padrino I,II y III*, de Francis Coppola residía en tener plena conciencia de que para él la música constituía su vida, pero cuando la incorporaba a los films del genial cineasta adquiría carácter secundario. Esa conciencia dialéctica de primariedad y subsidiariedad me permite afrontar los disensos de manera respetuosa, serena y prudente sin claudicar en las convicciones. Después de todo, cuando hablamos de integración nos referimos a sutiles interacciones departamentales que no implican ninguna intención invasiva.

¿QUÉ TIPO DE REFERENTES INSTITUCIONALES, ACADÉMICOS Y PROFESIONALES FUERON TOMADOS EN CUENTA A LA HORA DE PENSAR LAS CARRERAS?

A sus preguntas en plural sobre las dos carreras creadas en el 84 veo que le estoy respondiendo en singular sobre la de Diseño Gráfico. Además de pedirle excusas creo pertinente decir que si bien como profesor titular y Consejero Académico conozco el trayecto de todas, y como Vicedecano tengo una opinión


A

TipoGráfica

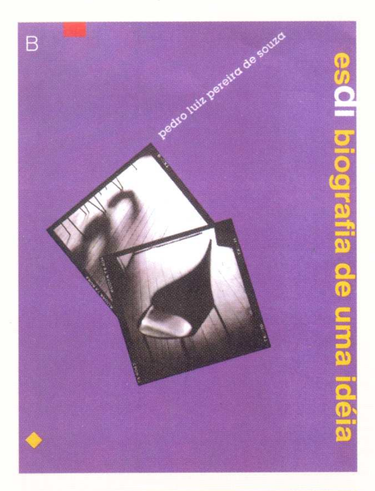
comunicación para diseñadores

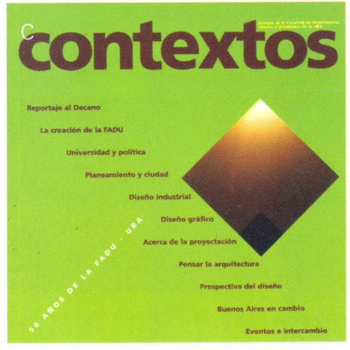
La carrera de diseño gráfico en la UBA/Reportaje a Guillermo González Ruiz/Con notas de alumnos. 4
Reportaje a Claude Garamond/Rubén Fontana. 8
Cuando el packaging es el producto/E. Cánovas. 12
Las nuevas tecnologías de la imagen: esa vieja idea/N. Schnaith. 16
El sentido de ser del diseño/Silvia Fernández. 18
Diseño y moda/Norberto Chaves. 20
La dieta llegó a la familia tipográfica/M. Mazzei. 20
Retórica y comunicación visual/Cecilia Iuvaro. 32
Una visión de Cassandre/Reportaje a Juan Andralis, por María Teresa Bruno. 34
Diseño y país/Hugo Kogan. 35

Un universo para el mensaje visual/Osvaldo Amelio Ortiz. 41
Dicotomía foto gráfica/Reportaje a Oscar Pintor, por Martín Glas/Juan Andralis. 42
Icograda '85/'87/Jorge Frascara. 44
Bibliográfica. 45
Algunas reflexiones sobre La Gráfica/N. Jiménez. 46
Informa. 47
Suplemento TipoGráfica New York/Adrian Levin y Diego Vainesman. 21

Revista de diseño.
Número 1, julio 1987, Buenos Aires.

nueve australes

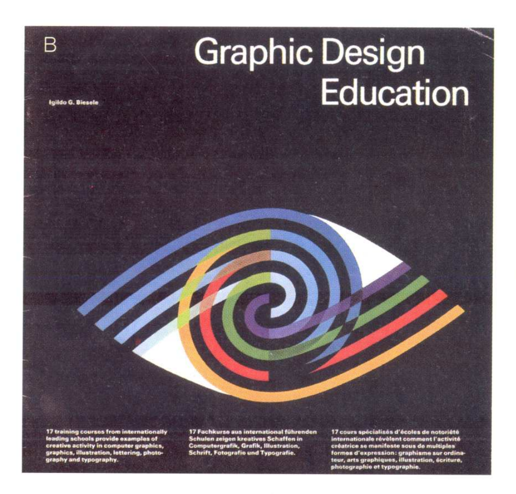

B


C

ENTREVISTA



A > Catherine Mc Coy, ex vicerrectora de la Cranwook Academy of Arts
B > Tapa de *Graphic Design Education*, uno de los dos tomos de la obra de Igildo Biesele. Editorial ABC. Zurich, 1981



fundamentada sobre cada una de ellas, por una cuestión de respeto a los tres claustros sólo reflexiono sobre aquellas actividades académicas en las que participo.

En referencia a su pregunta, en primer lugar fueron los programas de la Bauhaus y de Ulm, y las obras principales de 200 diseñadores gráficos de todo el mundo a las que conocía bien. Contaba además con los cursos básicos de las escuelas de Basilea y de Zurich desde el 55 al 65.

En nuestra Facultad, y por razones que desconozco, existe una creencia cándida sobre lo que se denomina el "estilo suizo" al que se alude en tono despectivo como supuesto paradigma de un tipo de diseño estructurado, rígido y poco creativo. En general, se ignora que las dos ciudades fueron el centro de difusión del Diseño Gráfico contemporáneo a través de la obra pionera –profesional y didáctica– de cuatro hombres preclaros.

Joseph Müller-Brockmann fue el líder del cambio del grafismo ilustrativo al objetivo, lo divulgó en la Escuela de Artes y Oficios de Zurich, lo ejemplificó con sus obras, y lo condensó en su libro *Gestaltungsprobleme der Grafikers*. Armin Hoffmann, Karl Gerstner y Emil Ruder enseñaron en la Escuela de Artes y Oficios de Basilea, y también ejemplificaron las ideas con sus diseños en tres obras cumbres. Hoffmann en *Methodic der Form-und Bildgestaltung, Gerstner en Programme entwerfen*, traducido al español como *Diseñar Programas*, y Emil Ruder en *Der Typografie*.

Las escuelas de Basilea y de Zurich a mediados del siglo pasado fueron el faro de irradiación de energía gráfica que iluminó primero a Alemania, Italia y Holanda, luego a Inglaterra, Francia y Estados Unidos, y finalmente a América Latina, Japón y Australasia. Por primera vez se integraron la práctica, la teoría y la didáctica del Diseño Gráfico mediante un nuevo pensamiento sistemático y metodológico que no ha podido ser ni superado ni reemplazado, y que está situado por sobre los diversos estilemas que se sucedieron en las últimas décadas. Cuestionar esta gran influencia sería tan ingenuo como subestimar hoy la obra actual de Wasilewsky, Polski, Kieser, Mathies, Brody, Carson, Scher, Sussman o Katsuoka, porque el profesionalismo y la enseñanza en el diseño gráfico han sido legados básicamente por el Modernismo y la estirpe de los maestros suizos.

Contábamos además con otros aportes didácticos desarrollados por tres diseñadores y profesores progresistas comprometidos con la enseñanza. En Estados Unidos Catherine McCoy , vicerrectora de la Cranbrook Academy of Arts; y en Europa, Igildo Biesele, autor de los dos tomos de *Graphic Design Education*, editados en el 81, y la obra integral de Otl Aicher, cuya labor en Ulm, sus diseños y sus libros quedarán como un legado permanente. (9).

Suelo afirmar que en la FADU estamos jugando tiempo de alargue sin goles, por aquello de que la Bauhaus vivió 14 años, Ulm 15, y nosotros cumplimos 20 sin haber resuelto ni deba-



C > Otl Aicher (1922–1991) Cofundador de Ulm,
Co-Rector desde 1956 a 1960 y 1962, y Director hasta 1963

tido los tres grandes temas que, si bien ellos tampoco pudieron resolver, lograron debatir: las cuestiones sobre práctica y teoría, sobre forma y comunicación, y sobre enseñanza y trabajo. Considero que el debate y la polémica esclarecen y enriquecen porque el disentimiento perpetuo es la base de la democracia.

¿EN QUÉ MOMENTO PERCIBIÓ QUE EXISTÍA UNA DEMANDA REAL DE CREACIÓN DE LOS DISEÑOS DENTRO DE LA UBA?

Años antes de la convocatoria de la FADU. Por eso afirmo que para mí la invitación a participar fue providencial. En 1980 el *INTI* y el *CIDI* organizaron unas jornadas de discusión sobre Diseño Gráfico e Industrial. Allí presenté dos ponencias, una sobre el perfil profesional del diseñador y otra que proponía la creación de las carreras en la UBA, documento que se constituyó en la primera demanda formal para la incorporación del diseño en la Universidad de Buenos Aires. Mi ponencia generó grandes discrepancias y agrias discusiones con los representantes de las carreras pioneras de Diseño Gráfico y de Diseño Industrial de las universidades nacionales de La Plata y de Cuyo y –con sedes en Mendoza y San Juan– porque, argumentaban que para ellos La Plata era el ámbito existente y adecuado para que los estudiantes de Buenos Aires viajaran todos los días a estudiar. Esta posición, que hoy aparece como alejada de la realidad, en aquel momento fue un argumento esgrimido con mucha firmeza. Felizmente, el tiempo borró aquellas asperezas, y hoy nos unen a esas instituciones pioneras del Diseño, como a todas las demás, sólidos vínculos de camaradería, coparticipación e intercambio permanente.

¿EN RELACIÓN CON LA PLATA HAY DIFERENTES FORMAS DE CONCEBIR LOS DISEÑOS?

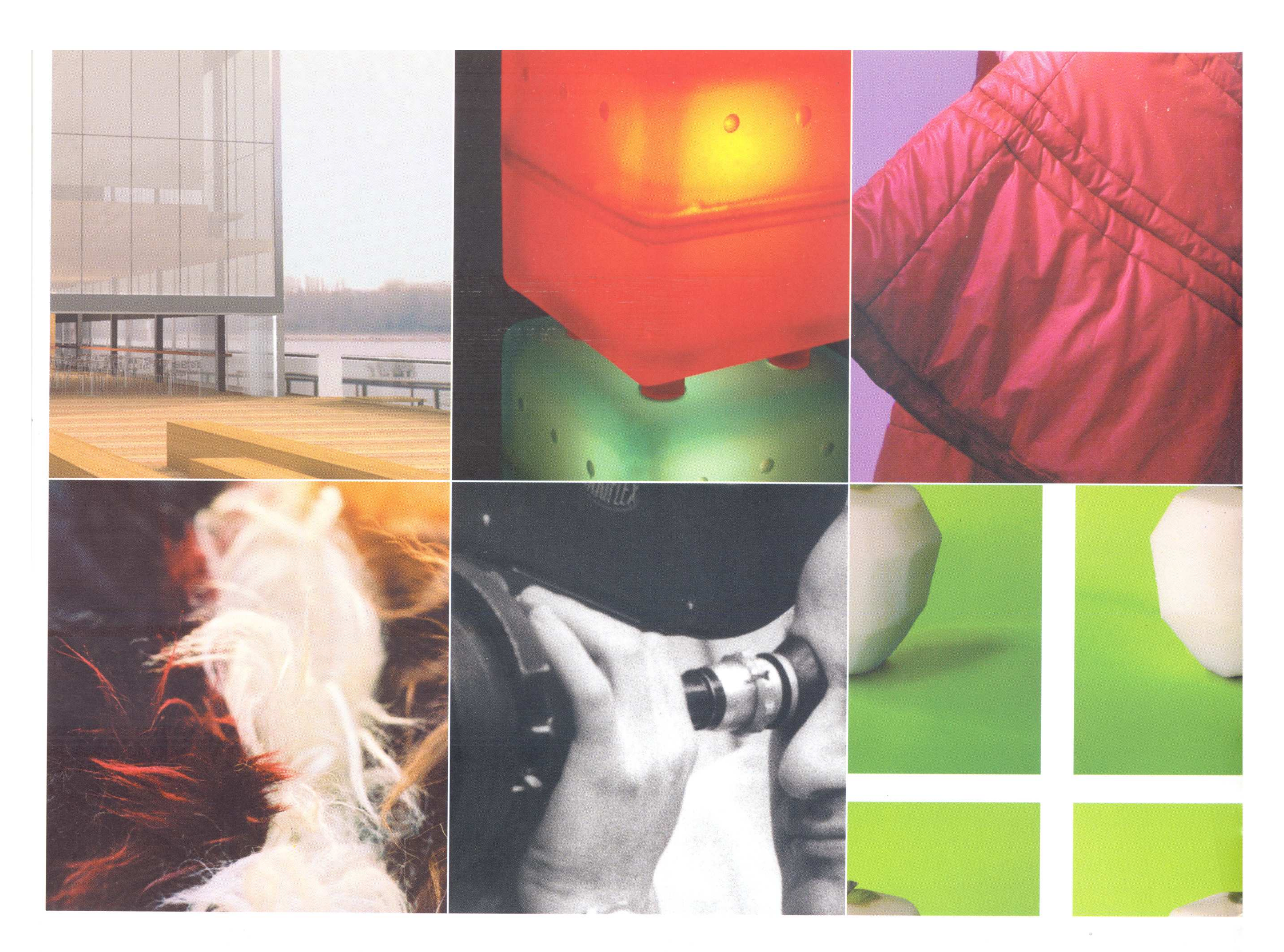
En septiembre del año pasado se efectuaron unas jornadas de diseño gráfico *DG2003* en Mar del Plata a las que fui invitado por el grupo estudiantil que las organizó, por cierto que con notable éxito porque reunieron en la sala Astor Piazzolla a un entusiasta auditorio de 1200 asistentes de toda la Argentina y países vecinos. En un material platense que se exhibió allí, percibí la presencia de una lógica de formalismo atomista y disgregado que hería de gravedad a la información. Pero, como ya lo expresé, en la FADU también tenemos grandes incoherencias discursivas. Después de transitar el país dando clases en la mayoría de las instituciones públicas, y en algunas privadas, puedo aseverar que la problemática nacional de la educación en general y de la educación del diseño en particular, es una. Y esta última, por otra parte, quedó inerme ante la avalancha del magma visual espurio que nos volcó el neoliberalismo impiadoso durante más de una década.

EN RELACIÓN CON LA FADU, USTED COMENTÓ QUE NO VEÍA CRISIS NI RETROCESOS SINO TRANSFORMACIONES, EVOLUCIONES. ¿CUÁLES SERÍAN LOS HITOS QUE VAN MARCANDO ESTE TIPO DE CAMBIOS?

Creo que vamos –más lentamente que lo deseado– hacia una integración entre práctica, teoría y didáctica, proceso que resulta factible hoy por el aporte progresivo de las distintas lógicas y paradigmas que se sucedieron durante el siglo anterior.

DESDE SU PERSPECTIVA, EN ESTOS MOMENTO ¿QUÉ DESAFÍOS DEBE AFRONTAR LA FADU?

Además de los que he planteado, los mismos que afrontamos todos los días en el Taller. Contribuir a que los estudiantes construyan lo que denomino "actitud de diseño", es decir, una posición persistente de la mente para el acto de proyectar. Y estimular las aptitudes que estimo indispensables en diseñadoras y diseñadores: la percepción de un niño para captar el mundo visual, la acrobacia cerebral de un ajedrecista para girar alrededor de todas las posibilidades, y la perseverancia y la fuerza interior de un atleta para alcanzar el objetivo de concretar las ideas. ■



Diseño y producción


animar a los
sen con valor
español, la. adj.
c. s. || 2.
era, falange,
rrafo español.
nacida en Castilla

> Amette - Busnelli

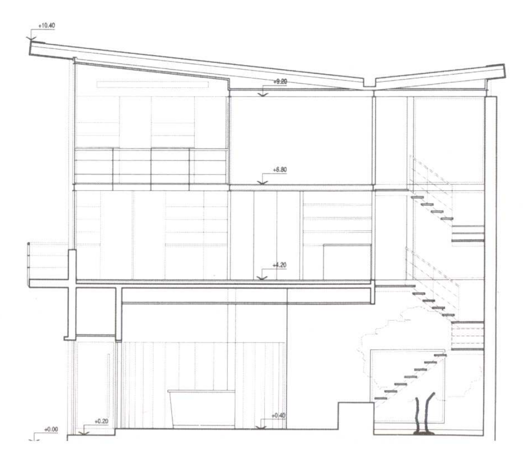
ARQUITECTOS

ROBERTO AMETTE. ARQUITECTO
ROBERTO R. BUSNELLI. ARQUITECTO

> Amette-Busnelli arquitectos es una empresa de arquitectura, diseño e imagen.
Lo que diferencia a AB de un estudio de arquitectura tradicional, de una constructora o de una consultora, es que abandona puntos de vista parciales para tener una visión global, que da prioridad en cada caso y en cada momento al enfoque más conveniente.
Su área de trabajo excede el hecho físico de la construcción ya que involucra procesos de imagen corporativa y estrategias de comunicación, para las nuevas estructuras o para reformular las existentes.
Por su propuesta innovadora ha merecido valiosos premios de los que se destaca el Premio VII Bienal Internacional de Buenos Aires 1997 y publicaciones en diversas revistas nacionales e internacionales.

EDIFICIO DE OFICINAS. CALLE BESARES







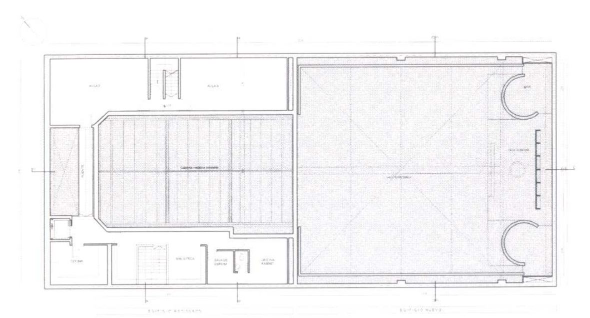
SINAGOGA MISHKAN. CAPITAL FEDERAL.

V

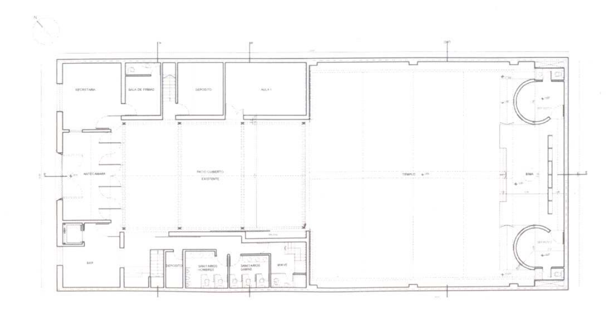




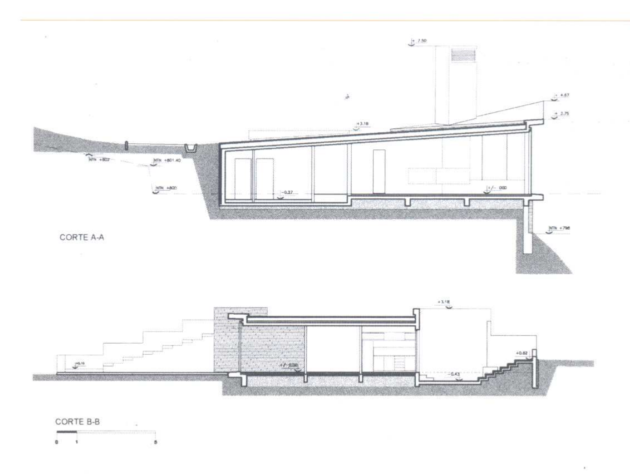
planta azotea

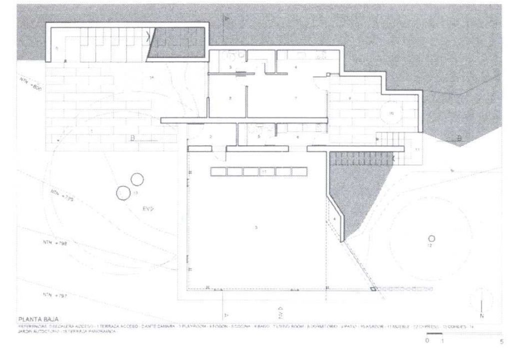


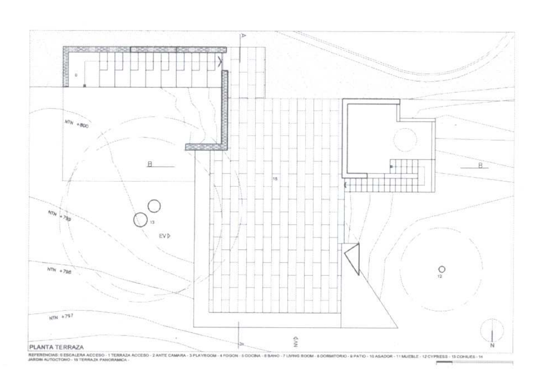
planta alta



AMETTE · BUSNELLI







AYUTUN II. VIVIENDA. SAN CARLOS DE BARILOCHE

V







> KLM. Kelly - Lestard - Maldonado

ARQUITECTOS

FEDERICO KELLY. ARQUITECTO
PAULA LESTARD. ARQUITECTA
HERNÁN MALDONADO. ARQUITECTO

POLIDEPORTIVO LA MARTONA. PCIA DE BS AS.
PREMIO VITRUVIO 2002 GENERACION EMERGENTE

V

> El estudio intenta desarrollar una arquitectura fundamentalmente de ideas.

Hay orden, modulación, espacialidad y texturas que responden a una idea, que es simple y concreta, que no intenta caer en situaciones de moda, ni parecerse a un tipo específico de arquitectura.

Los proyectos dan una respuesta propia a cada lugar. Mientras en algunos casos se modifica y transforma el entorno, en contraste con el medio; en otro, el edificio es capaz de convertirse en algo anónimo, en una parte más de la ciudad.

La fuerza y riqueza está dada en la integración de materiales, geometría y naturaleza.

Arquitectura que intenta ser fantasía y memoria, tiempo, espacio y significado.

Arquitectura que utiliza la luz natural, el viento y la lluvia como ingredientes del diseño.

Edificios que deben ser utilitarios y concretos, contando a la vez con áreas de misterio y refinamiento. Arquitectura que debe ser capaz de resistirse a la mimesis del caos o la confusión.

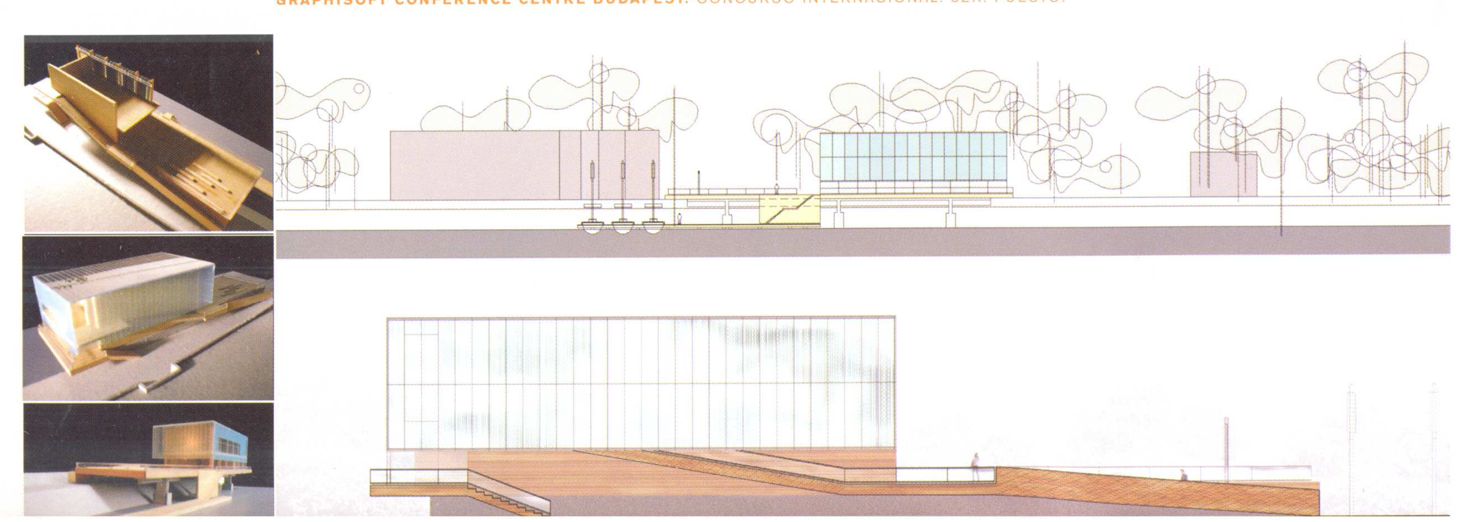
Arquitectura que intenta generar espacios de cualidades singulares.







GRAPHISOFT CONFERENCE CENTRE BUDAPEST. CONCURSO INTERNACIONAL. 3ER. PUESTO.



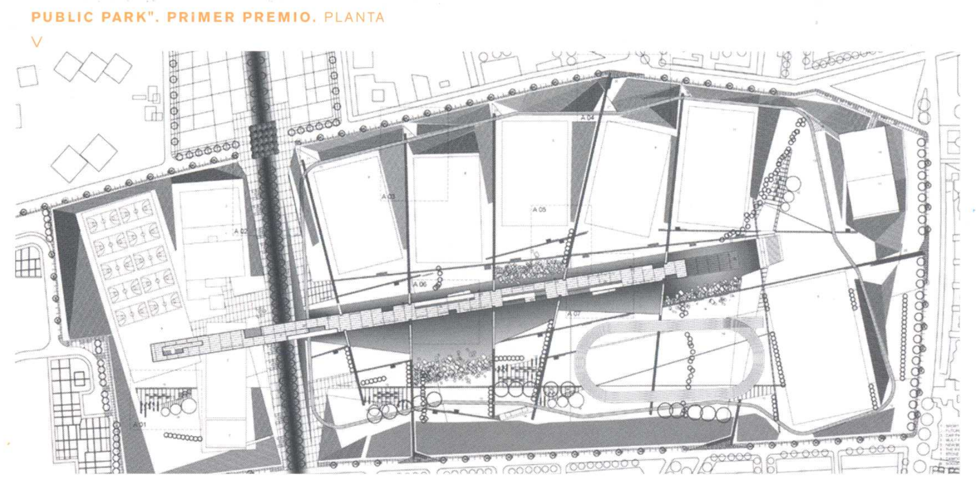
> Abelleyro - Romero

ARQUITECTOS

FERNANDO G. ABELLEYRO ARQUITECTO
MAURO ROMERO ARQUITECTO

> El estudio AR nace con la intención de consolidar la experiencia compartida en el campo de la enseñanza de la arquitectura, incursionando en el diseño arquitectónico por medio de la participación en concursos, para la proyección de conceptos arquitectónicos propios. La producción de arquitectura que parte de matrices intelectuales concebidas por medio de la conceptualización de la problemática por resolver, el entorno y la tecnología disponible, con el fin de obtener contundencia en la respuesta, impacto urbano y síntesis del proceso formal como modelo de expresión.

CONCURSO INTERNACIONAL DE DISEÑO "FATHER COLLINS PUBLIC PARK". PRIMER PREMIO. PLANTA
V





ACCESOS
V





^
ESTACIONAMIENTO

CAMINOS
V



> RTN Architects

ARQUITECTOS

JAVIER RIVAROLA. ARQUITECTO
GUSTAVO TROSMAN. ARQUITECTO
RICARDO NORTON. ARQUITECTO

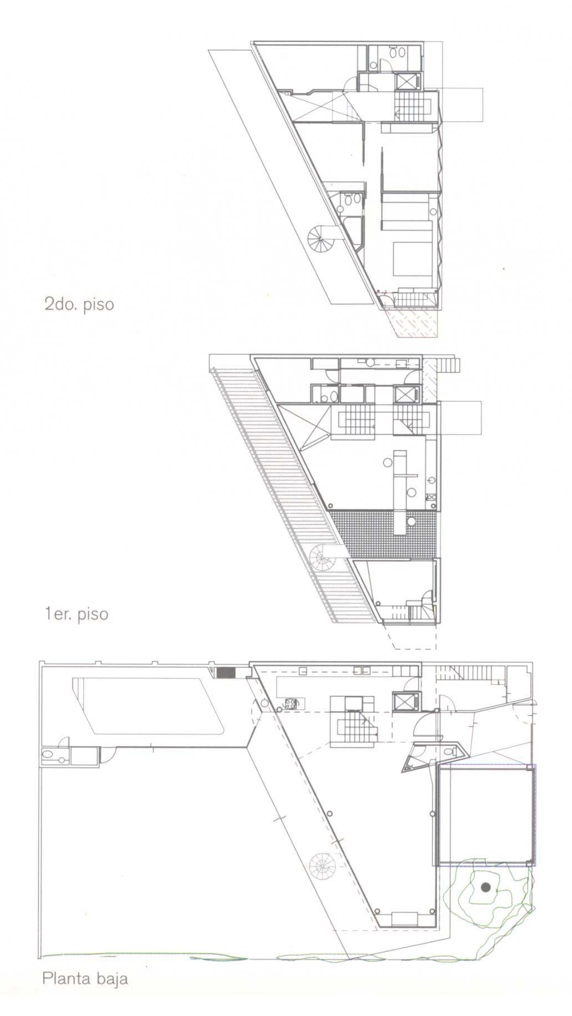
CASA GALINDO. VIVIENDA UNIFAMILIAR. MARTÍNEZ. SUPERFICIE: 280 M2



V

> El estudio iniciado en el año 2000 retoma la experiencia previa adquirida por sus integrantes en los años posteriores a su graduación. En ese año recibe el Premio Anual de Arquitectura otorgado por el CAPBA en la cat Vivienda Unifamiliar proyecto del arquitecto Rivarola y el tercer premio en el Concurso Nacional Plaza de la Republica. Académicamente sus integrantes se desempeñan en diferentes cátedras de Diseño Arquitectónico de la UBA y de la UNT.
Los trabajos de investigación del estudio incluyen las experiencias realizadas para el Proyecto Deslímites sobre el Riachuelo en conjunto con el arquitecto Matthias Sauerbruch, y trabajos de investigación efectuados en colaboración con la Universidad de Tsukuba, Japón.
Premio Anual de Arquitectura CAPBA 2003 Caegoría especial por vivienda unifamiliar en Martínez.
Primer Premio Concurso Internacional Beale Street Landing Memphis otorgado el último octubre para la construcción de la Nueva Terminal Fluvial y Parque Cívico de acceso a la ciudad de Memphis, TN, obra iniciada en enero de 2004.
Premio Vitruvio 2004 a la Arquitectura Emergente, otorgado por el Museo Nacional de Bellas Artes.

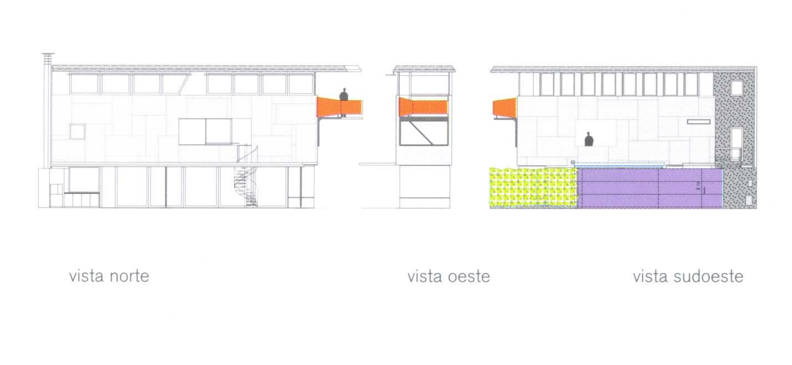




2do. piso

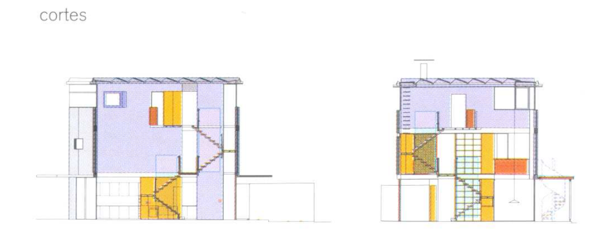
1er. piso

Planta baja



vista norte vista oeste vista sudoeste

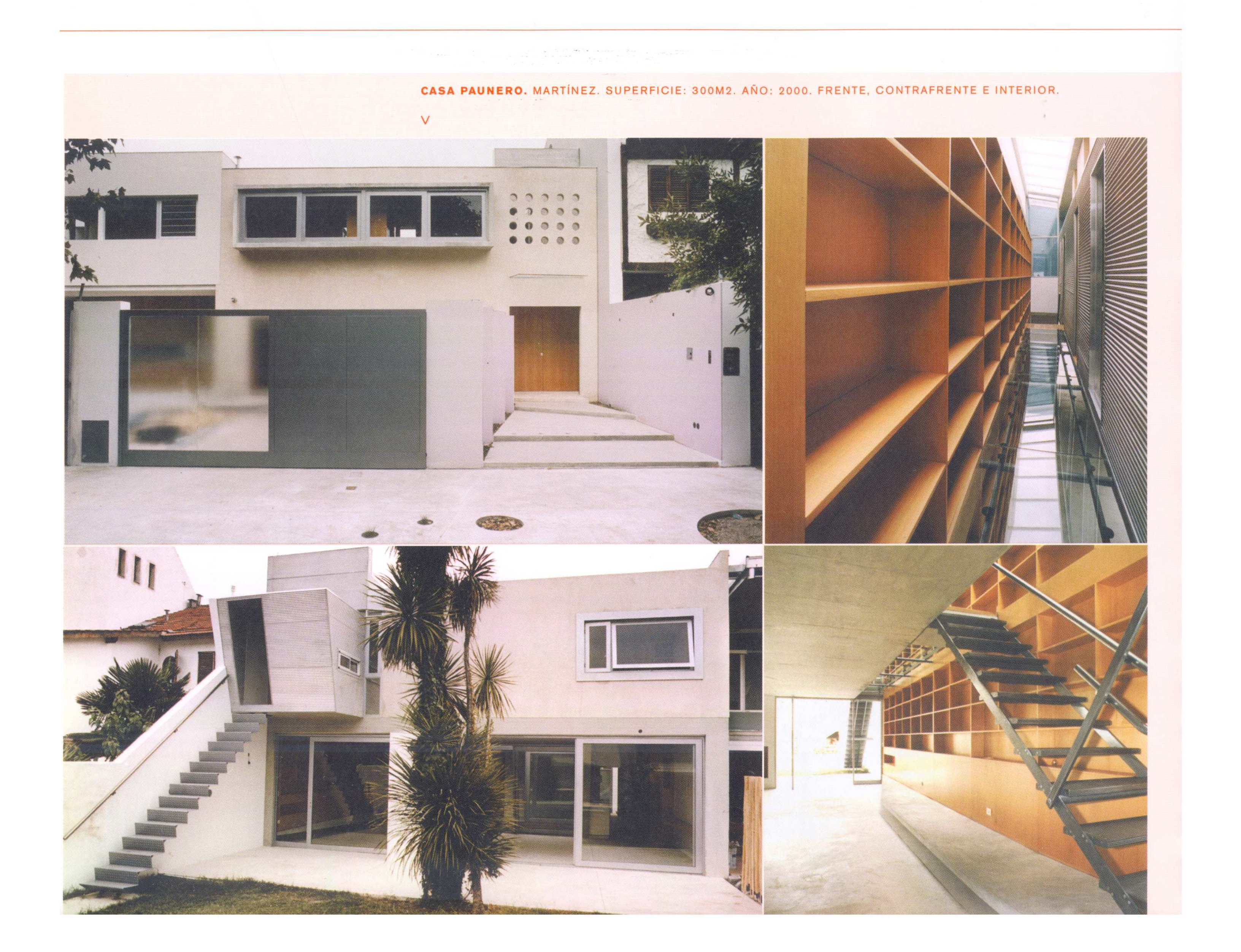
cortes



RTN. ARCHITECTS

CASA PAUNERO. MARTÍNEZ. SUPERFICIE: 300M2. AÑO: 2000. FRENTE, CONTRAFRENTE E INTERIOR.

V





PREMIOS: 1° PREMIO, PREMIO ANUAL DE ARQUITECTURA, CAPBA , DISTRITO IV, AÑO 2000
1° PREMIO, PREMIO ANUAL DE ARQUITECTURA, CAPBA , PROVINCIA DE BUENOS AIRES, AÑO 2000

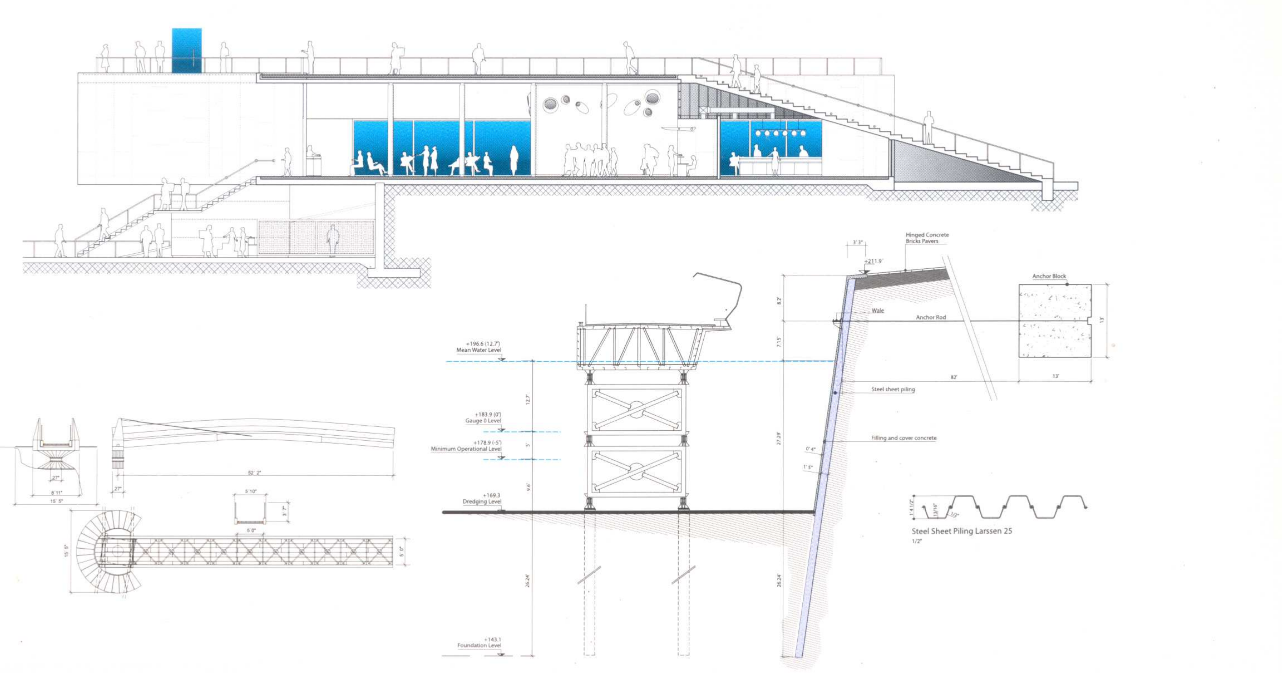
PRIMER PREMIO CONCURSO INTERNACIONAL BEALE STREET LANDING MEMPHIS. NUEVA TERMINAL FLUVIAL Y PARQUE CÍVICO DE ACCESO A LA CIUDAD DE MEMPHIS, TN, OBRA INICIADA EN ENERO DE 2004. VISTA DESDE EL AGUA Y PLANTA DE CONJUNTO.

V



ELEMENTOS DE PROYECTO: EL SISTEMA PORTUARIO, EL EDIFICIO TERMINAL, EL DOCK, CIRCUITO VEHICULAR, ESTACIONAMIENTOS, EL PARQUE CÍVICO, EL PLANO ESCALONADO, LOS ISLOTES, EL RESTAURANT PRINCIPAL, ÁREAS VERDES, CIRCUITO ARTÍSTICO / TURÍSTICO





> Pérez-Villalba

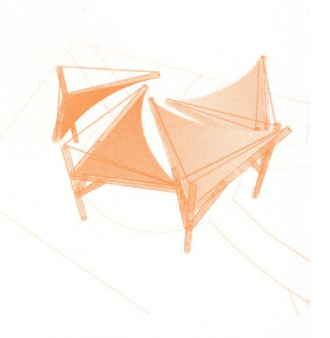
LICENCIADOS

DAMIÁN ANDRÉS PÉREZ. LICENCIADO EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DE PAISAJE.
GUSTAVO A. VILLALBA. LICENCIADO EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DE PAISAJE.

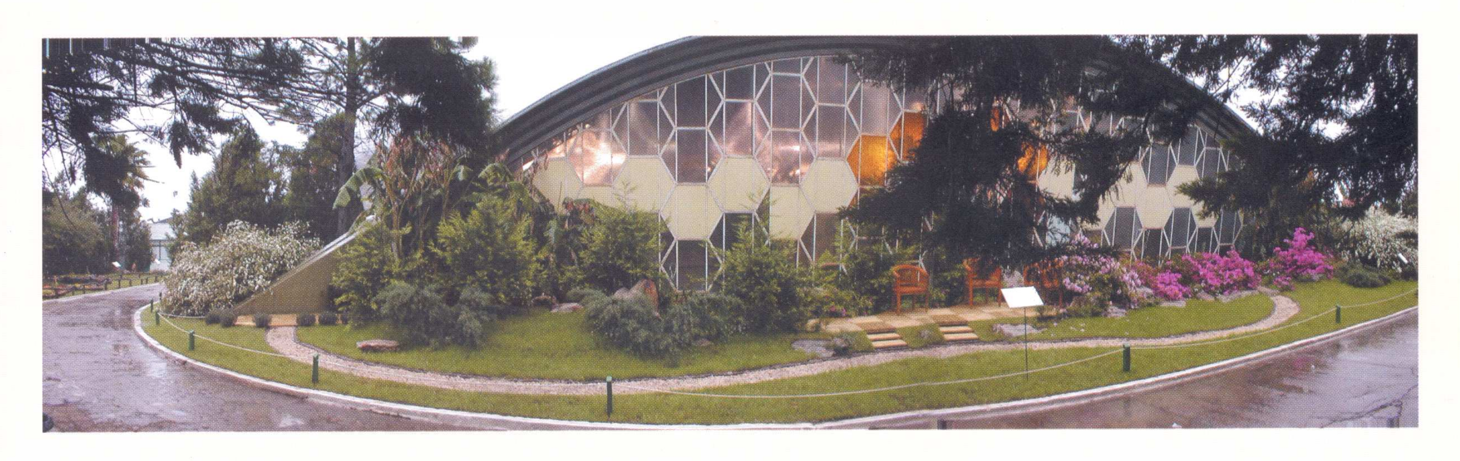
> El estudio Pérez-Villalba nació en 1998. Uno de sus objetivos es combinar en todos los proyectos, la estética con la funcionalidad, el arte con la ciencia, arquitectura y paisaje. El estudio desarrolla tareas de diseño y planificación del paisaje, documentación de proyectos, dirección de obra y asesoramientos; también relevamientos y replanteos topográficos.

"UNA MIRADA A TRAVÉS DE NUESTRAS PLANTAS" - JARDÍN PRESENTADO EN LA MUESTRA "ESTILO PILAR" - 2002. FOTOGRAFÍA DEL ÁREA DE DESCANSO.
V





"RÍO DE PIEDRA" - JARDÍN PRESENTADO EN LA "FIESTA DE LA FLOR" - 2001
FOTOGRAFÍA DE LA OBRA COMPLETA CON EL RECORRIDO DEL "RÍO".
V





"POLONIA" - JARDÍN PRESENTADO EN LA MUESTRA "ESTILO PILAR" - 2001
JARDÍN TERMINADO
V



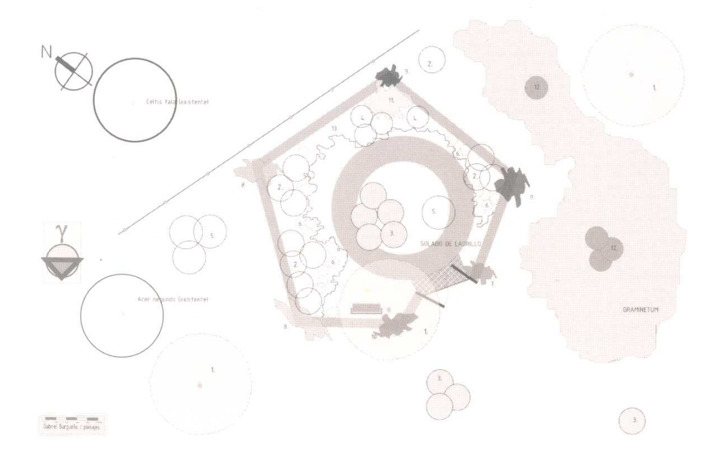
> Gabriel Burgueño-Alberto Giudici

LICENCIADOS

GABRIEL BURGUEÑO. LICENCIADO EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DE PAISAJE
ALBERTO GIUDICI. LICENCIADO EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DE PAISAJE

> El paisaje natural.
Diseño de espacios verdes que evocan las formas naturales, según se manifiesta la vegetación.
El uso de plantas indígenas de la región de trabajo, proporciona sustrato para la fauna silvestre, recreando la fisonomía perdida del paisaje local.

FUNDACIÓN LA CHOZA - GENERAL RODRIGUEZ- PCIA. DE BUENOS AIRES
V



ESPECIES PROPUESTAS

> ÁRBOLES

Acacia caven

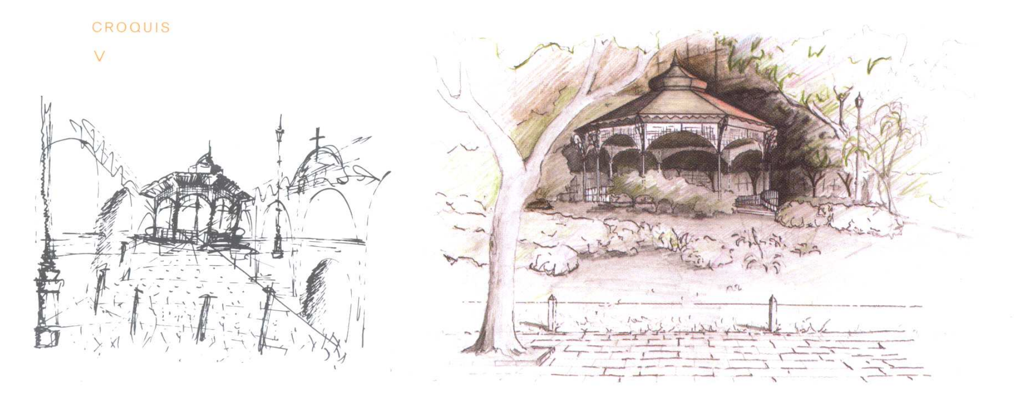
> ARBUSTOS

2-Abutilon grandifolium
3-Sphaeralcea bonariensis
4-Senna corymbosa
5-Caesalpinia gilliesii
6-Rivina humilis

> TREPADORAS

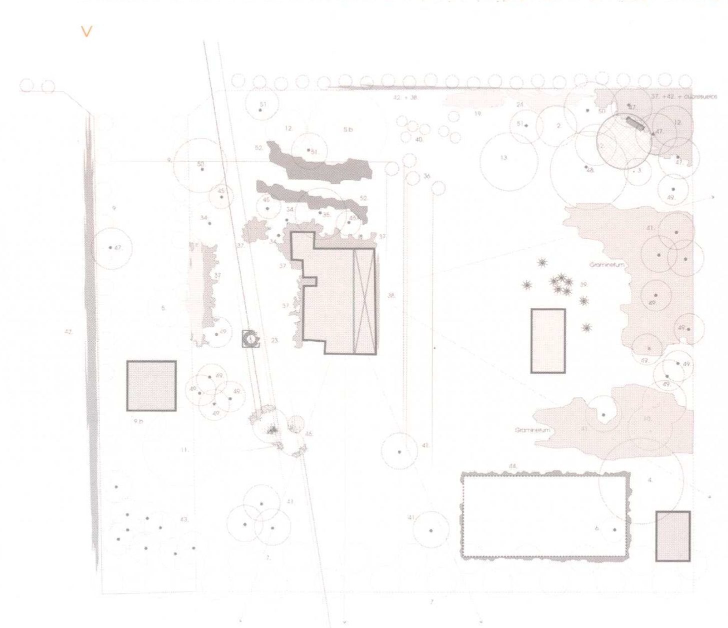
7-Macfadyena unguis-cati
8-Solanum jasminoides
9-Heteropteris angustifolia
10-Araugia hortorum
11-Acacia bonariensis
12-Cortaderia selloana
13-Salvia procurrens

CROQUIS
V



JARDINES CALLE 247 ESQ. BOLIVIA S/N°, CORTINES, LUJÁN (6712), PCIA.DE BUENOS AIRES

V



ESPECIES PROPUESTAS

33.Citrus limon

34. Citharexylum montevidense

35. Luehea divaricata

36. Spiraea cantoniensis

37. ARBUSTOS CANTEROS

-Abutilon grandifolium

-Sphaeralcea bonariensis

-Senna corymbosa

38. TREPADORAS

-Macfadyena unguis-cati

-Solanum jasminoides

-Heteropteris angustifolia

39. Cortaderia selloana

40. Abelia grandiflora

41. Acacia caven

42. CERCOS

-Heteropteris angustifolia

-Sambucus australis

-Abutilon grandifolium

-Passiflora coerulea

43. Blepharocalyx salicifolius var. tweediei

44. Aromáticas y plantas insectívoras nativas y exóticas

45. Erytrina crista-galli

46. PLANTAS ACUÁTICAS

-Schoenoplecthus californicus

-Ludwigia bonariensis

-Pontederia cordata

-Eicchornia crassipes

47. Salix humboldtiana

48. Phytolacca dioica

49. Solanum granuloso-leprosum

50. Enterolobium contortisiliquum

51. Sapium haematospermum

52.ARBUSTOS ACCESO

Pavonia hastata + Lantana megapotamica

CROQUIS

V





> Alejandro Ros

DISEÑADOR

ALEJANDRO ROS. DISEÑADOR GRÁFICO

> Egresado de la carrera de Diseño Gráfico UBA, primera promoción.
Dos años de director de arte en Capurro & Asociados.
Es colaborador de la revista *TipoGráfica*.
Premios: 1985 Premio ADG. Bienal de diseño Bs. As. 1990 Primer premio libro ADG 4. 1993 Premio CAYC etiqueta de buen diseño 92 al libro de Roberto Pettinato. 1995 Premio cubierta del cd de Daniel Melero, Bienal de Diseño ADG 95.
1996 Primer premio Meca (vía pública) rubro espectáculo por Soda Stereo en el Gran Rex. 1999 Ocho Awards of Exelence en Concurso Society for News Design (USA) por *Radar* y *Las/12*.
2000 Doce Awards of Exelence en Concurso Society for News Design (USA) por *Radar* y *Las/12*.
2000 Premio Gardel por tapa cd Bocanada, Gustavo Cerati. 2000 Primer premio Festival de Diseño Buenos Aires 00 por tapas de Frágil discos. 2001 Dos Awards of Exelence en Concurso Society for News Design (USA) por *Las/12*.
2002 Konex de platino categoría diseño gráfico. 2004 Premio Gardel por tapa cd para "Los árboles", Spinetta.
2002. Realiza una muestra de diseño en VLV, Tokio, Japón.

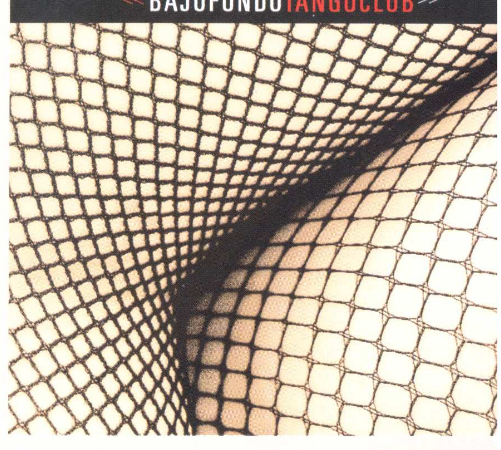
TAPA CD. BABASÓNICOS. 2003

V



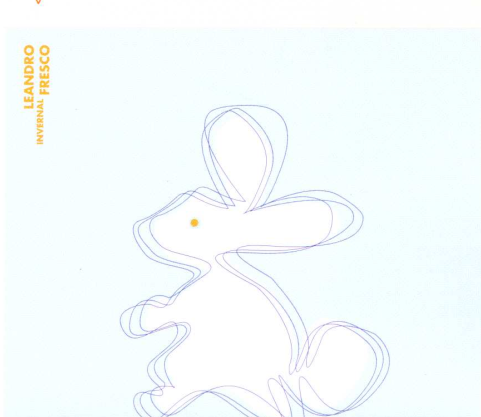
TAPA CD. BAJOFONDO. FOTO: URKO SUAYA.

V



TAPA CD. LEANDRO FRESCO. 2001

V



TAPA DE CD. SPINETTA. FOTO: ROS. 2003

V





TAPA LAS/12. SUPLEMENTO PÁGINA/12. 2002

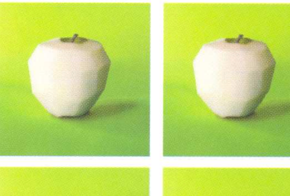
V

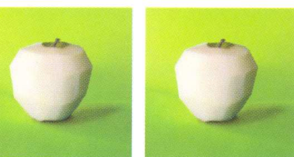




TAPA RADAR. SUPLEMENTO PÁGINA/12. 2003

V





TAPA RADAR. SUPLEMENTO PÁGINA/12. 2002

V



Fase / Trafica

DISEÑADORES

MARTÍN TIBABUZO DISEÑADOR GRÁFICO

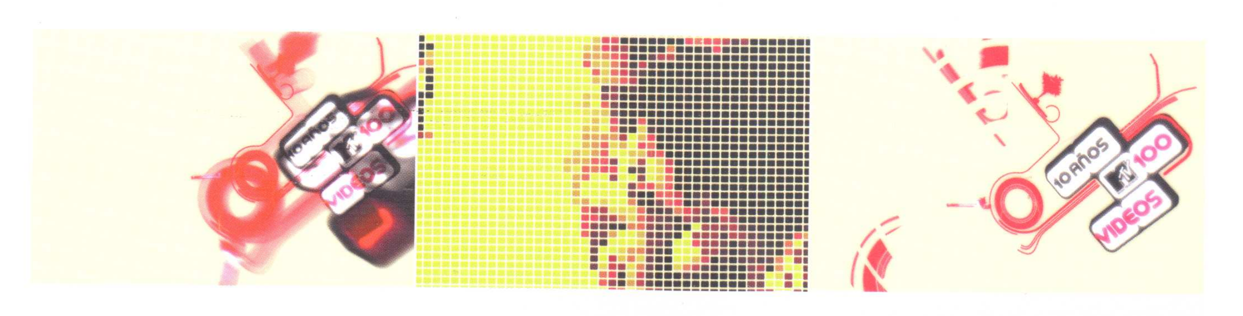
CHARLIE. VIDEO CLIP. TÍTULO: AQUÍ MAÑANA/CHARLIE 3.
CLIENTE/PRODUCTORA: PROYECTO UNDER.



> En el año 2000, un grupo conformado por alumnos/docentes de la UBA, forman por primera vez "Fase". Editaron "Fase 00" que es un catálogo de trabajos realizados en la Carrera de Diseño Gráfico de la UBA.
A finales del mismo año se edita "Fase 01, especial religión". Este número cuenta con colaboraciones de artistas y diseñadores locales. En 2001 se realiza un esquicio en la UBA, convocando a artistas, ilustradores y diseñadores y con el material resultante se produce "Fase 02, manipulación de informacion". A finales de ese año se realiza un segundo esquicio, sumando las primeras colaboraciones internacionales sale al ruedo "Fase 03, especial robot". Trafica es un estudio dedicado a video y animación, que cuenta en su haber con trabajos para MTV, Nickelodeon, ESPN, Reef, Gob. de la Ciudad, TyC, Ideas del Sur, y otros. Se caracteriza por no "casarse" con ninguna corriente estética. En "Fase superfanzine" hay permanente variación conceptual, técnica y estética de número a número, lo que confiere una estética particular.
En navidad de 2003 se realizó la cuarta y más importante presentación de "Fase Miusic Sender" en Niceto club, ésta es la última rama nacida de Fase. Este año ya se publicó "Fase 05, especial fútbol".
En la actualidad el estudio está integrado también por Leandro Waisbord, Gustavo Gagliardo, Pedro Perelman, estudiantes de la FADU.

GRAVEDAD ZERO. PACKAGING PROMOCIONAL.
CLIENTE: GZTV/ESPN.






>
MTV 10 A. PACKAGING PROMOCIONAL. CLIENTE: MTV LATIN AMERICA.



>
MTV 3X1. PACKAGING PROMOCIONAL. CLIENTE: MTV HOLANDA.


>
NICK CINE PACKAGING PROMOCIONAL. CLIENTE: NICKELODEON LATIN AMERICA.







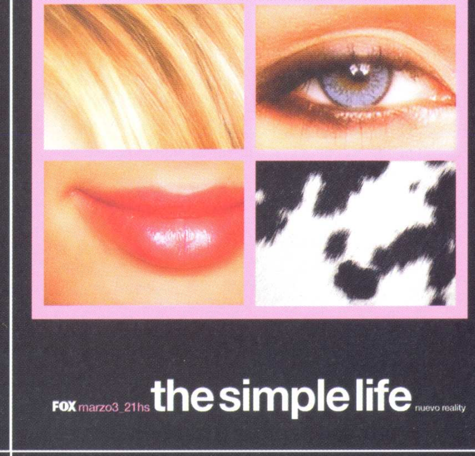
Corina Capuano

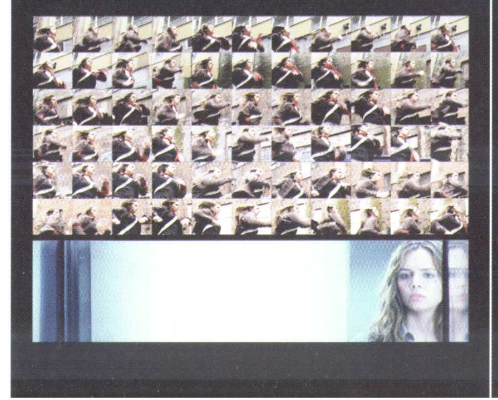
DISEÑADORA

CORINA CAPUANO. DISEÑADORA GRÁFICA

AFICHES. REALIZADOS PARA LA CONFERENCIA DE PRENSA PARA EL LANZAMIENTO DE LA 3RA. TEMPORADA DE "24" Y LA PROGRAMACIÓN DE 2004.

Corina Capuano se especializó en *branding* y diseño para televisión.
Trabajó para Cablevision, canal América, Canal (á), Film&Arts, Elgourmet.com y Disney Channel, entre otros
Actualmente se desempeña como Directora Creativa de Canal Fox y National Geographic Channel Latinoamérica.
Equipo: Lucas Altmann (edición)
Pablo Bentivoglio (audio)
María Buonuome (diseño/animación)
Fernando Cabello (edición)
Corina Capuano (dirección creativa)
Gonzalo Castro (diseño/animación)
Analía Croci (redacción/producción)
Roman Fleischer (audio)
Leo Katz (redacción/producción)
Martín Lanciano (diseño/animación)
Lucas Magurno (edición)
Hiroyuki Nakatsukasa (diseño/animación)
Elías Sáez (edición)
Willy Veiga (coordinación)
Germán Verdi (diseño/animación)
Gisela Waldman (redacción/producción)







FOX 2004. CIERRE DEL ID INSTITUCIONAL PARA AÑO NUEVO

V

PROMO PARA LA EMISIÓN DE BILLBOARD MUSIC AWARDS 2003.

V

{STING}
{NO DOUBT}
18-12-03
Grand Garden Arena
3799 S. Las Vegas Blvd.
Las Vegas, NV, 89109
MUSIC AWARDS

AFICHE LUNES VIAJERO. NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL.

V



BOSTON PUBLIC. CIERRE DE LA PROMO DE LA TEMPORADA 2003.

V



AFICHE VIERNES CIENTÍFICO. NATIONAL GEOGRAPHIC CHANNEL.

V



DANCER IN THE DARK. IMAGEN DE PROMO PARA LA PELÍCULA "BAILARINA EN LA OSCURIDAD".

V



> Lisa Brande

LISA BRANDE. DISEÑADORA GRÁFICA
MARIANA MARX. DISEÑADORA GRÁFICA
MAGDALENA DE IRIONDO. DISEÑADORA GRÁFICA
FABIÁN CASSÁN. DISEÑADOR GRÁFICO
PAULA LÓPEZ. DISEÑADORA GRÁFICA

> Desde 1996 trabaja en Cases i Associats, estudio catalán que dirige procesos de creación o renovación gráfica en más de 40 diarios de Europa y América Latina. Para el estudio, el diseño es un medio para alcanzar objetivos integrales que permitan renovar el producto informativo y mejorar su imagen, su posición y su difusión en el mercado.

El director del estudio es Antoni Cases y el coordinador Chico Amaral, quienes desde la sede de Barcelona se encuentran en constante relación con el equipo de Buenos Aires y Miami.

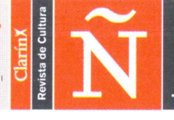
Lisa colaboró en el rediseño de diarios como Clarín y La Razón en Argentina; O Día, Clasificados de O Estado de São Paulo, Deportivo Lance y A crítica en Brasil; El Observador en Uruguay; y en el diseño de diversos productos editoriales para estos medios.

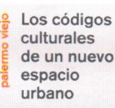
Ñ, REVISTA CULTURAL DE CLARÍN. 2003. PORTADA

V

Ñ. INTERIORES.

>





Sábado 11 de octubre de 2003

Buenos Aires, República Argentina. Año I
Opcional con Clarín + $0,50

Clarín
Revista de Cultura

Ñ .02

palermo viejo — Los códigos culturales de un nuevo espacio urbano

literatura — Un premio a Stephen King desató la polémica en EE.UU.

cine — La lúcida mirada del filósofo Alain Badiou

ISSN: 1667-8680

animar a los soldados
sen con valor al enemig
español, la. adj. Nat
c. s. || 2. Perteneciente
era, falange, pasta
rrafo español. || 5.
nacida en Castilla

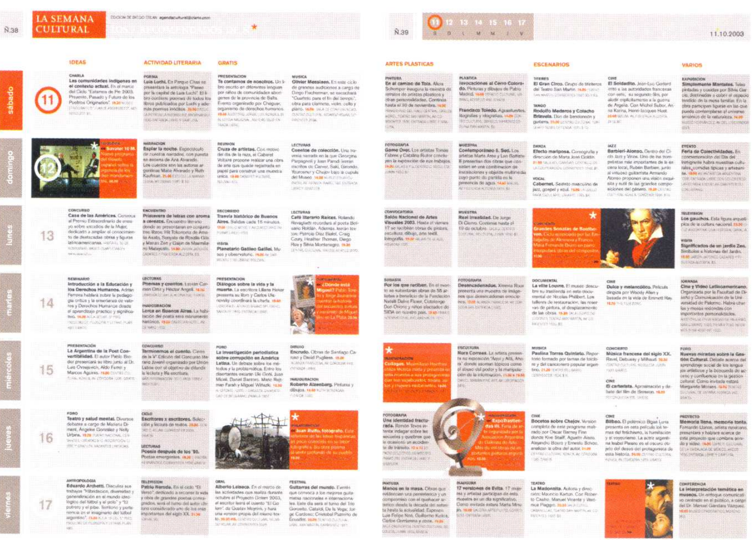
el español

Lengua viva

LO HABLAN 400 MILLONES DE PERSONAS. Junto con el inglés, es el idioma de mayor expansión en el planeta. Los principales desafíos que enfrenta en la era de la informática y la globalización. Cómo mantener su identidad cultural.









LISA BRANDE

LIBRO "REVISTAS QUE HACEN E HICIERON HISTORIA", CLAVES DE LA EDICIÓN PERIODÍSTICA
(AUTORES: NORBERTO ANGELETTI Y ALBERTO OLIVA). COLABORACIÓN EXTERNA PARA ESTE PROYECTO DE JAVIER BASILE -EN ILUSTRACIONES Y DISEÑO- PÁGINAS INTERIORES.

V


una nueva forma de mostrar los hechos

el mágico estilo LiFe

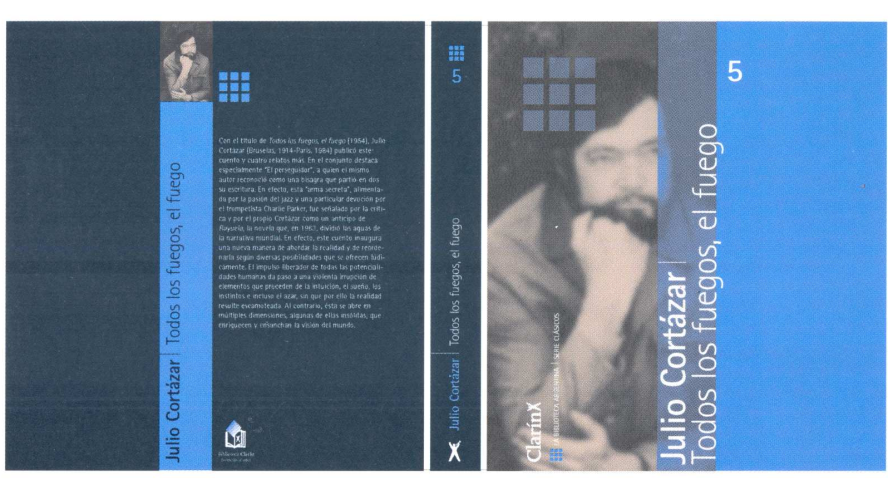

LiFe y su escenario mágico

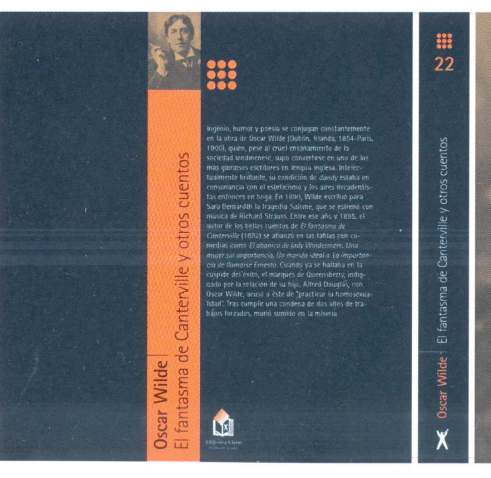


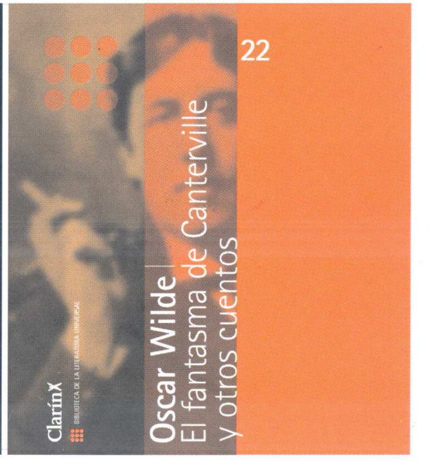

La primera edición

BIBLIOTECA DE CLÁSICOS ARGENTINOS. CLARÍN.
BIBLIOTECA DE LITERATURA UNIVERSAL. CLARÍN.

V







DIARIO LA RAZÓN. PORTADA DIARIO Y APERTURA SECCIÓN.

V









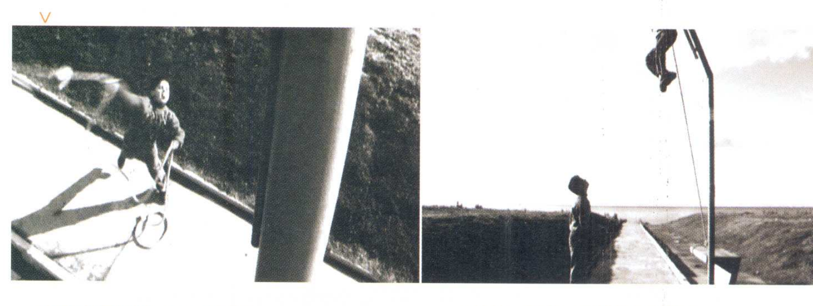
El hombre contrapicado

DISEÑADORES

ADRIÁN LUNA DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO

El hombre contrapicado es un grupo de jóvenes egresados y estudiantes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA. A partir de 2001 se conformó como productora y comenzó a realizar diversos proyectos. Por un lado, cortometrajes y documentales y por otro, piezas audiovisuales. A finales de 2002 se rodó el cortometraje que lleva el nombre de la productora. "El hombre contrapicado" fue el último cortometraje filmado como estudiantes, se rodó en más de 15 jornadas, en 23 locaciones y fue filmado en 16 mm en forma independiente. Obtuvo el premio especial del jurado en el Festival Aguante Buenos Aires y el premio especial del público en Sueños Cortos 05. También compite en la sección La Mirada Interior de la 19 edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Los otros integrantes de EHC son: Juán Riggirozzi, Gabriel Sanabria, José Luis Soengas, Luciano Gullo, Martín Silva Monzón, María Paz Peuscovich, Javier Cortiellas, estudiante de la FADU.

FICCIÓN. "EL HIJO DE SATANAS"



DOCUMENTAL. "LA NATY"

VIDEO CLIP. "PANORÁMICA"





DOCUMENTAL. "MAPUCHES"







EL HOMBRE CONTRAPICADO. AFICHE E IMÁGENES DEL CORTOMETRAJE.

V



> Stein Branding

DISEÑADOR

MAXIMILIANO SANGUINE. DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO

> Somos una compañía multi-disciplinaria de diseño para el mundo del entretenimiento con base en Buenos Aires y Miami. Su reconocido trabajo abarca las industrias del *branding*, producción audiovisual y publicidad para televisión; *branding* para pasajeros (aeropuertos y aerolíneas); imagen corporativa; diseño de medios interactivos y diseño experimental.

Hemos desarrollado *branding on-air*, *off-air* y *on-line*, así como campañas de *marketing* para clientes como: Disney Channel, Miravista, Warner Channel, Fox Latin America, HBO, Telemundo, TNT, Fox Kids, Hallmark Channel, USA Network, Intercable Venezuela, Canal 13 Chile y Pramer: Film&Arts, elgourmet.com, Canal (á), Cosmopolitan Television, Locomotion, Reality TV, Europa Europa y Magic Kids, entre otros.

Otras compañías que también han confiado en su experiencia de 15 años realizando estrategias de comunicación y posicionamiento de marcas, son: Aeropuertos Argentina 2000 y las 32 terminales aeroportuarias en todo el país; ARG aerolíneas; Yahoo!; GlaxoSmithline; Aeropuerto Internacional de Armenia; Armenia Duty Free Shop; Montevideo Duty Free Shop y otros.

La base y motivo principal de su trabajo es la creación de experiencias visuales estimulantes, dirigidas al público internacional. Steinbranding desarrolla imágenes que cobran vida, y llega tanto a consumidores y audiencias como al negocio publicitario.

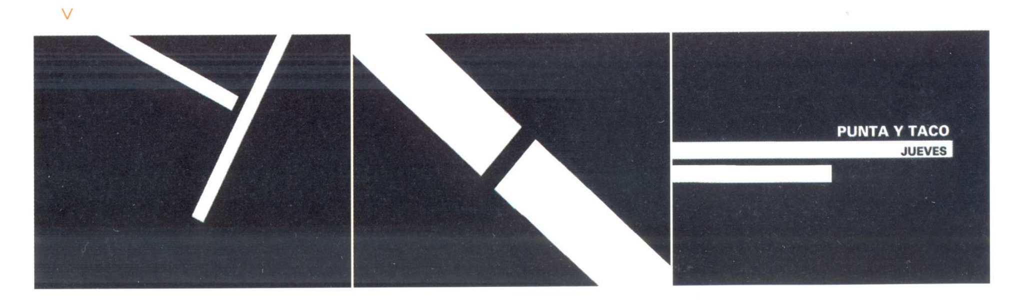
PROMOCIONES ON AIR CANAL (á). "PEQUEÑAS COSAS"







PROMOCIONES ON AIR CANAL (á). "PUNTA Y TACO"



> Natalia Martín

DISEÑADORA

NATALIA ANDREA MARTÍN DISEÑADORA DE IMAGEN Y SONIDO

PROYECTO 48

V



> Natalia Andrea Martín es una joven diseñadora de imágen y sonido graduada en la FADU-UBA en el año 2003. Su incursión temprana en el medio profesional le ha permitido tener contacto y acumular experiencia en todas las áreas de la realización audiovisual en las cuales demostró creatividad y capacidad de gestión.

Forma parte de la productora audiovisual Cuatro Cabezas, donde trabaja para el programa de televisión "Proyecto 48" emitido por la señal TNT para Latinoamérica. La idea de este programa (docu-reality) consiste en que un grupo de tres participantes (egresados o estudiantes de cine) debe realizar íntegramente un cortometraje en sólo 48 horas. Las cámaras muestran al equipo en la etapa de guión, producción, casting, búsqueda de locaciones e incluso tomando decisiones creativas, filmando y editando. El desafío de esta propuesta consiste en que el material debe producirse en tiempo real, durante 48 horas ininterrumpidas.



Teykirisy

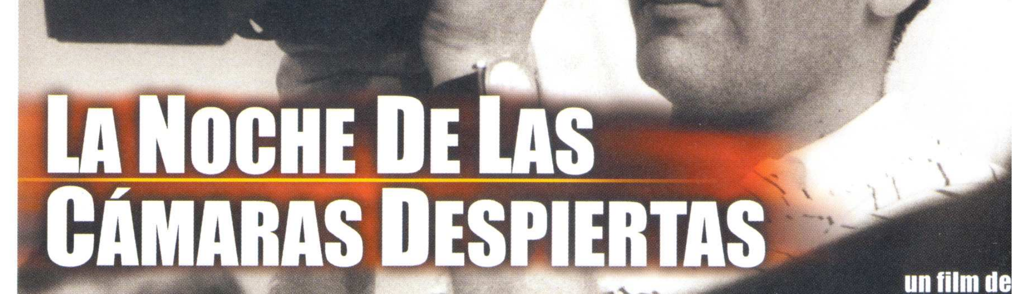
DISEÑADORES

HERNÁN ANDRADE. DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO
VÍCTOR CRUZ. DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO
JAVIER DÍAZ. DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO
JUAN PABLO DI BITONTO. DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO
EMILIANO SERRA. DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO
PABLO VALENTE. DISEÑADOR DE IMAGEN Y SONIDO

> Hernán Andrade y Víctor Cruz son egresados de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la UBA. Desde 1998 forman parte de Teykyrisy una productora integrada por egresados de la carrera orientada a la producción de cortometrajes y largometrajes. En Abril de 2002 presentaron, en dos funciones a sala llena en el marco del Buenos Aires IV Festival de Cine Independiente, su opera prima "La noche de las cámaras despiertas", basada en un ensayo de Beatriz Sarlo. Este texto se desarrolla a partir de un hecho de censura sucedido en noviembre del 70 en el Instituto de Cine de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fe, en el que se vieron envueltos Alberto Fischerman, Carlos Sorin, "El tigre" Cedrón y Rafael Filipelli, entre otros.
Algunos premios obtenidos: por "Tres tras el atraco" (cortometraje ficción, 1998) Primer Premio Festival Latinoamericano de Rosario,1998. Primer Premio Categoría Vídeo II Bienal de Arte joven Mar de Plata,1998. Primer Premio Festival Sueños Cortos 1999.

LA NOCHE DE LAS CÁMARAS DESPIERTAS.
LARGOMETRAJE DOCUMENTAL, 2003











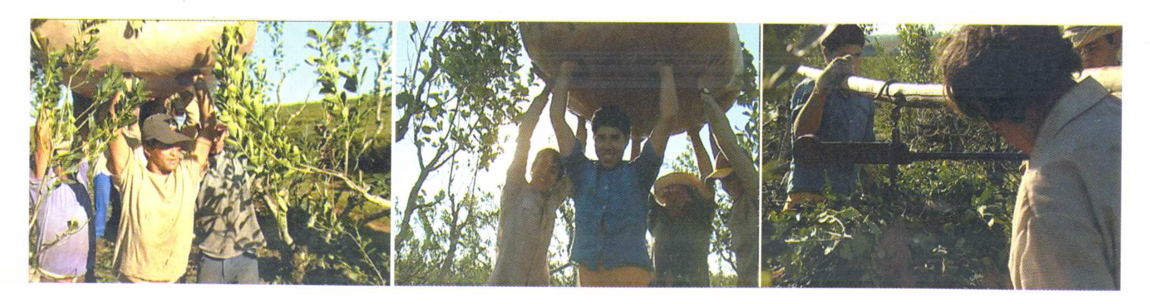
TRES TRAS EL ATRACO (CORTOMETRAJE FICCIÓN, 1998) Y **TRES TRAS EL SECUESTRO** (CORTOMETRAJE FICCIÓN, 2000) PERTENECIENTES A LA TRILOGÍA INCONCLUSA DE CORTOMETRAJES.

V



LA VACA VERDE. LARGOMETRAJE FICCIÓN. 2003.

V



> La mano

DISEÑADORES

RAQUEL ARIZA. DISEÑADORA INDUSTRIAL
TOMÁS BENASSO. DISEÑADOR INDUSTRIAL

> La mano es un equipo de jóvenes diseñadores argentinos graduados en la FADU - UBA entre los años 1998 y 1999. La empresa se dedica al diseño, gestión, estrategia, capacitación, docencia, producción. El equipo exporta diseño y disfruta materializando objetos.
Tomás Benasso es diseñador industrial, Diseño de productos, producción y diseño web. Docente FADU-UBA Diseño Industrial. Posgrado en objetística. Posgrado en morfología.
Raquel Ariza, diseñadora industrial, Diseño, gestión y estrategias.
Docente FADU-UBA Diseño Industrial e Indumentaria. Posgrado en mobiliario. Maestría Administración cultural.

MOBILIARIO ESCOLAR. SEGUNDO PREMIO DEL CONCURSO NACIONAL DE EQUIPAMIENTO ESCOLAR.

V



ABANXA. BANCO DE JARDÍN. MEDIDAS:,455 X 5,50 X 10,40 M. PRIMER PREMIO EN EL CONCURSO "DISEÑO PARA EXPORTAR" CASA FOA. 2002, AUSPICIADO POR LA EMBAJADA BRITÁNICA.

V



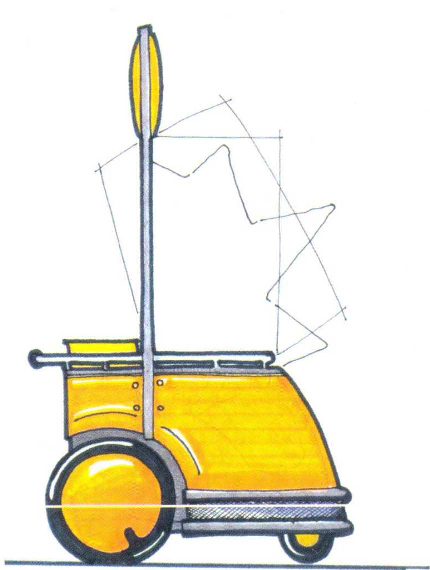




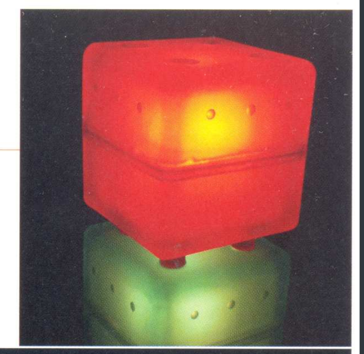
CARRO. FOTO Y BOCETOS.











LÁMPARA MODULAR PIXEL. RESINA POLIESTER . MEDIDAS 1,40 X 1,40 X 1,60 M.

V

> Perfectos dragones

DISEÑADORES

FEDERICO CHURBA. DISEÑADOR INDUSTRIAL
GUSTAVO STEHOLSCHIK. DISEÑADOR INDUSTRIAL
LETICIA CHURBA. DISEÑADORA GRÁFICA
DEBORA HIRSCH. DISEÑADORA GRÁFICA
MARA ZUCKERMANN. DISEÑADORA DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

> La empresa agrupa seis diseñadores jóvenes que desde distintas disciplinas intervienen en la proyección y realización de productos y servicios.
Trabajan desde el año 2000 en la generación de colecciones de muebles, objetos y accesorios de moda, concentrándose en la investigación y desarrollo de técnicas y materiales innovadores.



LÁMPARA BAGU. VINILO Y PLÁSTICO MOLIDO. V

LÁMPARA DISCO. PLÁSTICO FUNDIDO Y METAL V

LÁMPARA BULB. ALUMINIO COMPUESTO. V

MESA TRES. CARTÓN PLASTIFICADO Y MDF LAQUEADO V

> Tónico objetos

DISEÑADORES

PABLO D. BIANCHI. DISEÑADOR INDUSTRIAL
HERNÁN STEHLE. DISEÑADOR INDUSTRIAL

> Tónico es una editora de objetos. Busca y promueve el desarrollo de nuevos productos y los hace realidad, haciendo foco en la calidad del concepto y del diseño. Esta lectura, la del objeto como un "operador cultural" más que un mero "bien de consumo", (situación que de alguna forma lleva a la industria del objeto a equipararse con aquellas cuyo combustible es el valor agregado, cómo la discográfica y la del libro, para dar ejemplos) es la que moviliza al proyecto.

Los objetos que Tónico produce están diseñados por una amplia lista de profesionales argentinos, muchos de ellos, docentes y egresados de la FADU-UBA, entre los que se destaca Ricardo Blanco, director de la carrera de Diseño Industrial. También, muchos de los más talentosos nuevos diseñadores argentinos, entre ellos Gianpiero Bosi , Gustavo Marinic, Martín Burgos, todos egresados y docentes FADU. De esta manera, la editora busca crear las condiciones de factibilidad para que el trabajo de los diseñadores llegue al verdadero destinatario: el público.

Todos son objetos fabricados en el país, de alta calidad, con materias primas y mano de obra argentina.

EXPRIMIDOR DE LIMONES. RESINA. DIMENSIONES: 0.80 X 1.25 X 0.70 M.

V



DESTAPADOR DE BOTELLAS. ACERO INOXIDABLE CORTADO CON LÁSER Y ARENADO. 0.55 X 0.65 X 2 M.

V



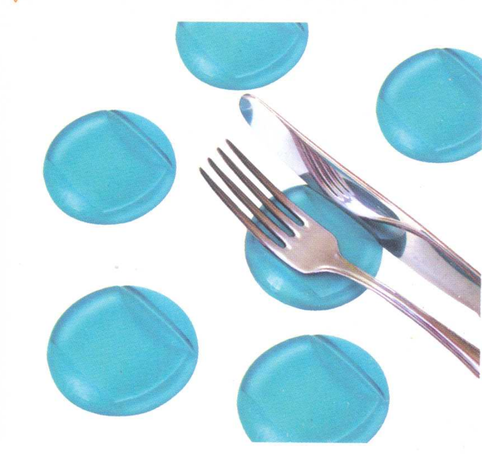
CENICERO. FUNDICIÓN DE ALUMINIO ARENADA Y SIN PULIR. 0.96 X 1 X 0.26 M.

V



POSACUBIERTOS. RESINA. CON ORDENADOR DE ACERO INOXIDABLE. 0.58 X 0.58 X 0.12 M.

V



> Estudio Fretto & Mejías

DISEÑADORES

HERNÁN FRETTO. DISEÑADOR INDUSTRIAL
DAMIÁN MEJÍAS. DISEÑADOR INDUSTRIAL

> El Estudio Fretto & Mejías diseña y desarrolla mobiliario, mobiliario urbano, equipamiento, diseño interior, y arquitectura publicitaria. Actualmente Hernán Fretto es diseñador industrial y especialista en diseño de mobiliario. Obtuvo el Primer Premio Nacional en el Concurso de Diseño Natán 2004 con su familia de sofás Torino. Sin haber egresado aún participó en el Concurso de Diseño Natán 2001 y obtuvo el Primer Premio Nacional con su diseño de bebedero público para la ciudad de Buenos Aires.

Conjuntamente participaron en los siguientes concursos:
2002. Concurso Rheem de diseño de calefactores hogareños - Segundo premio: familia de calefactores Íntegra.
2002. Primer Concurso de Diseño Santorini, Tercera Mención: Silla Lámina
Concurso Latinoamericano "El Espíritu del Cobre" organizado por el Instituto del Cobre junto con el International Council of Societies of Industrial Design (ICSID).
2002. Premio al Diseño de Grifería FV: Grifería monocomando de cocina Próxima.
Segundo Concurso de Diseño Santorini, 2003. Primer Premio Categoría Sofá: Familia de Sofás Óptima, Sofá de dos cuerpos Óptimo.
Todos los productos premiados recorrieron múltiples exposiciones, nacionales e internacionales.

TORINO.FAMILIA DE SOFÁS. 1ER. PREMIO NACIONAL 2004 NATÁN

V





CARA.FAMILIA DE SILLAS. 2004

V



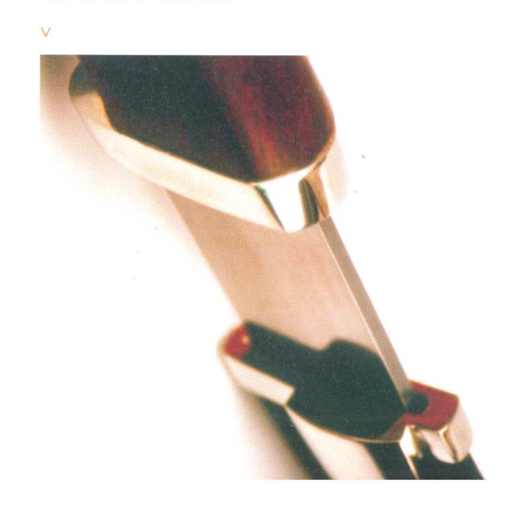
BEBEDERO BUENOS AIRES. 1ER. PREMIO NAC. 2001 NATÁN

V



FACÓN XXX. AÑO 2000

V



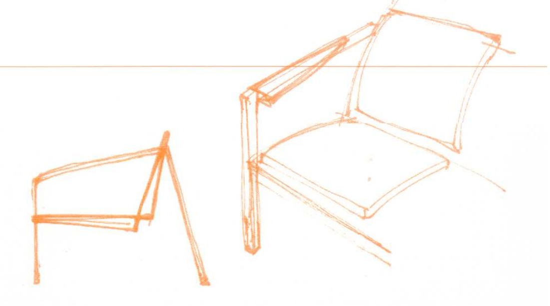
> Axoma diseño

DANIEL CALLEGARI. DISEÑADOR INDUSTRIAL
GERMAN SBRASCINI. ESTUDIANTE

SILLÓN AVE.







> Estudio que brinda servicios de diseño entre los que se destacan el diseño y desarrollo de productos, el modelado digital tridimensional, la construcción de modelos y prototipos y, en algunos casos, la gestión de producción. Ha actuado en el diseño de objetos, iluminación, exhibidores, mobiliario y equipamiento, diseñando elementos individuales, familias y sistemas.

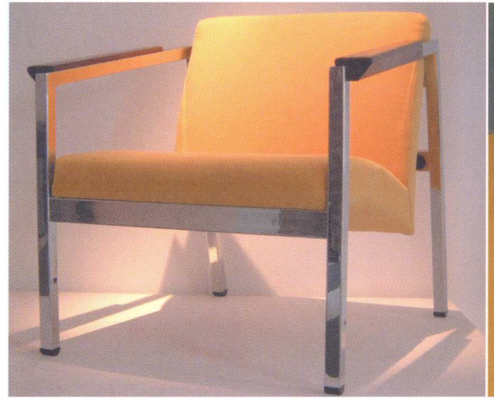
Daniel Callegari, Diseñador Industrial, graduado en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Coordinador de la Carrera de Diseño Industrial de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA desde 1998.

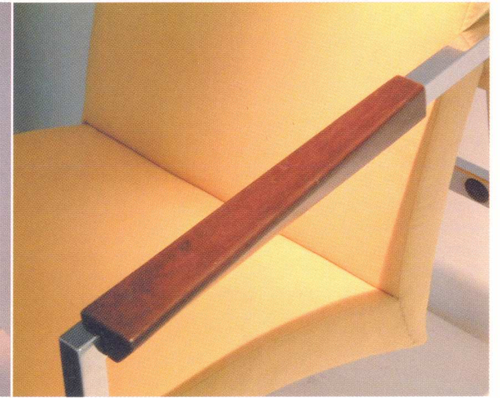
Docente de la Carrera de Diseño Industrial de la FADU-UBA, desde 2002.

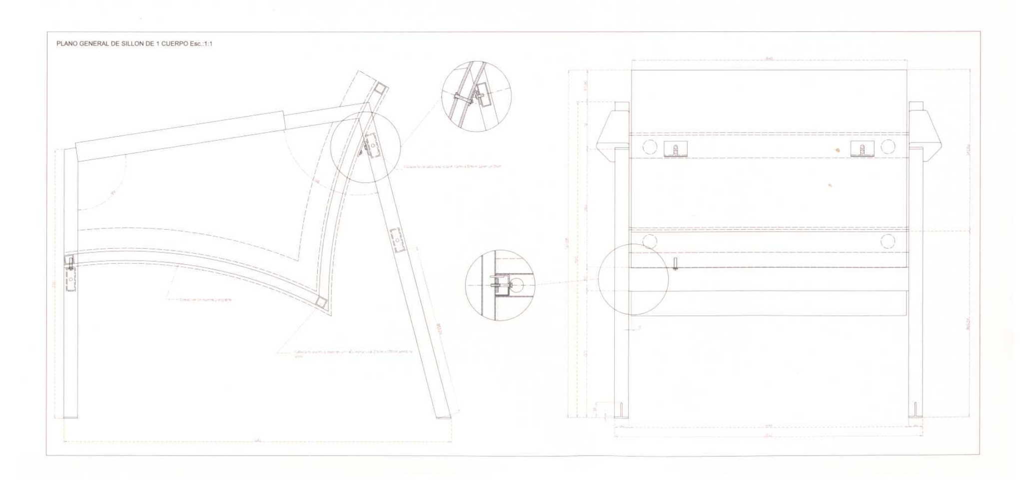
Germán Sbrascini, estudiante del último año de la Carrea de Diseño Industrial, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA.

Integrante del Departamento de Desarrollo de Inoxigas, empresa dedicada a la fabricación de equipamiento gastronómico, en 2002. Docente de la Carrera de Diseño Industrial de la FADU-UBA, desde 1999.

Axoma obtiene una mención en el premio Unilever de envases. Mención en el Primer concurso Santorini y en el Segundo un premio que les otorgó la posibilidad de que comience la producción de su producto.







ENCUADRA. MESA DE CENTRO

V

efecto de estante suspendido

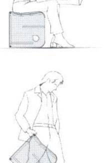
AXOMA DISEÑO

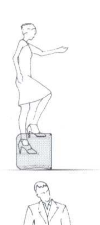


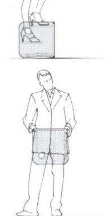
YIRA. MUEBLE AUXILIAR

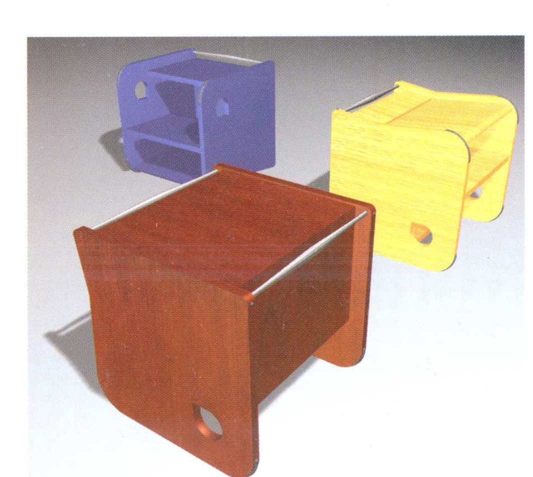
V

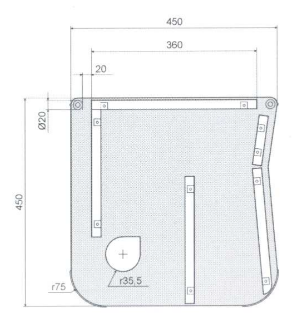










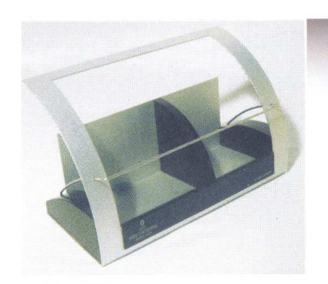


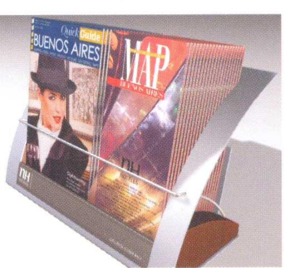


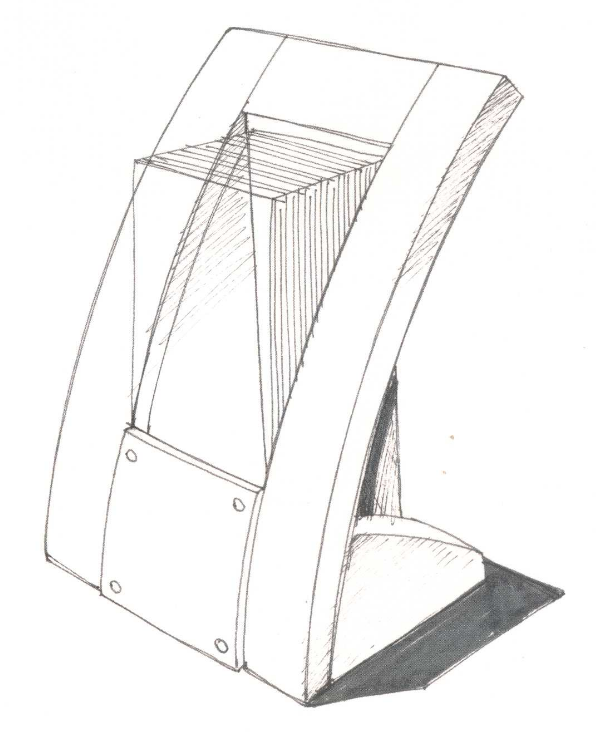
EXHIBIDOR GC. EXHIBIDOR DE MAPAS Y GUÍAS



V

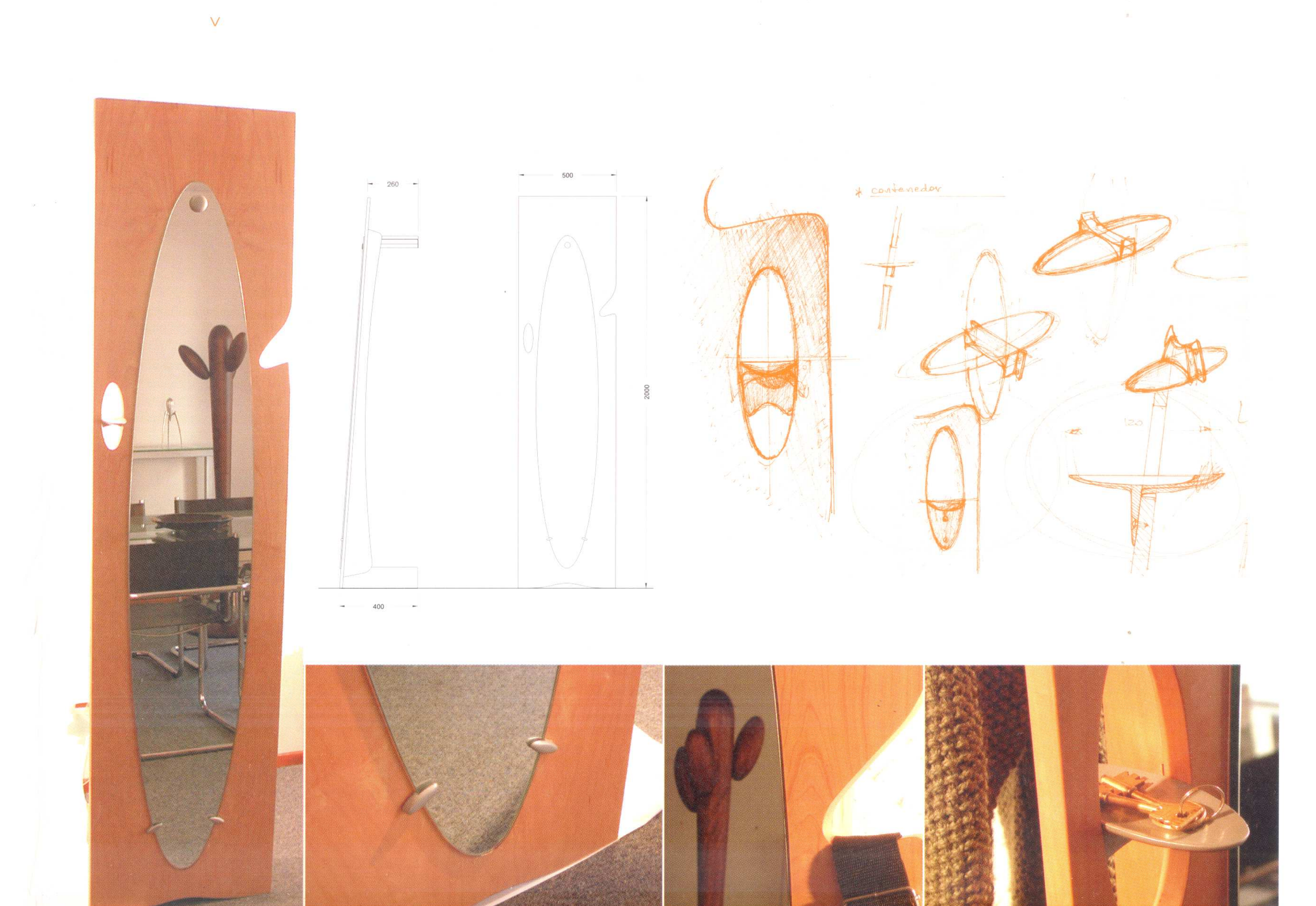






QUEPINTA. PERCHERO VESTIDOR

V



> Rafael Varela

DISEÑADOR

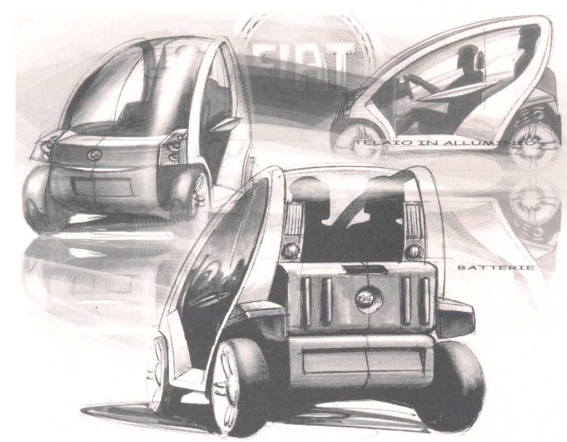
RAFAEL PABLO VARELA DISEÑADOR INDUSTRIAL

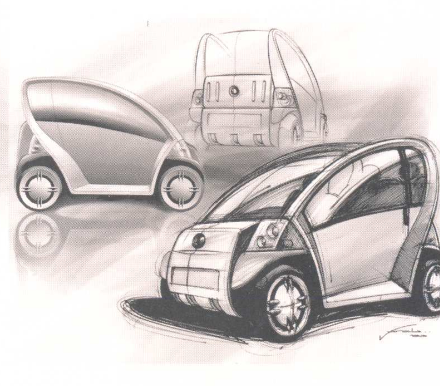
> En el año 1991 ingresa a trabajar en la Empresa Alpargatas para la marca Topper donde de hoy se desempeña como diseñador de calzado deportivo.
Durante una década fue docente en la catedra de Morfología de Diseño Industrial, dictada por la diseñadora industrial Patricia Muñoz.
En 2002 se traslada a Italia, donde su interés por los automóviles lo lleva a realizar diferentes perfeccionamientos. Ha realizado pasantías en el Advanced Design University Stage (ADUS), llevadas a cabo en la fábrica de Alfa Romeo (Arese) y en el Advanced Design Fiat (Torino). También en este período asiste al Istituto Europeo di Design, en la ciudad de Torino, donde desarrolla el Master in Trasportation Design. A través de este master tuvo la oportunidad de participar en el proyecto Delfín (presentado en estas páginas), auspiciado por el Centro Ricerche Fiat, consistente en el diseño de un microautomóvil urbano. Dicho proyecto, tuvo por resultado final un modelo en escala natural, presentado en ocasión del Salón del Automóvil de Ginebra, realizado en marzo del corriente año.

PROYECTO DELFÍN

PRIMEROS BOCETOS.

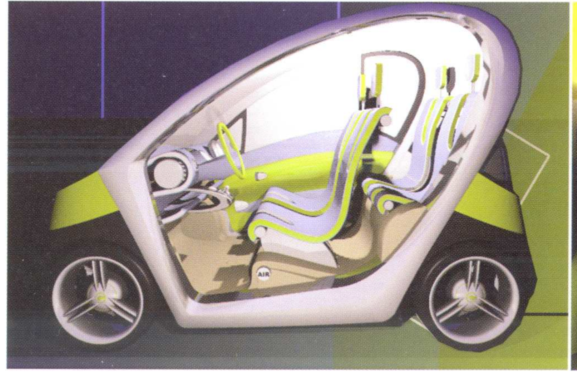






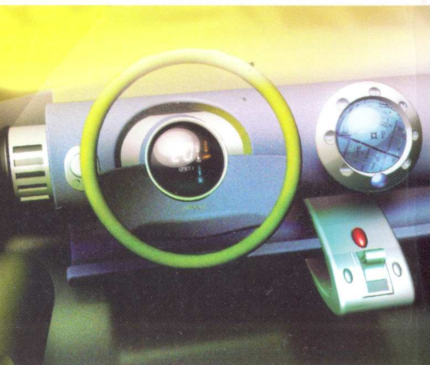
INTERIORES

V



PRESENTACIÓN DEL MODELO EN EL SALÓN DEL AUTOMÓVIL DE GINEBRA. 2004

>




Varela '03

> Unmo

DISEÑADOR DE INDUMENTARIA

MARCELO ORTEGA DISEÑADOR DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

COLECCIÓN INVIERNO. 2004.

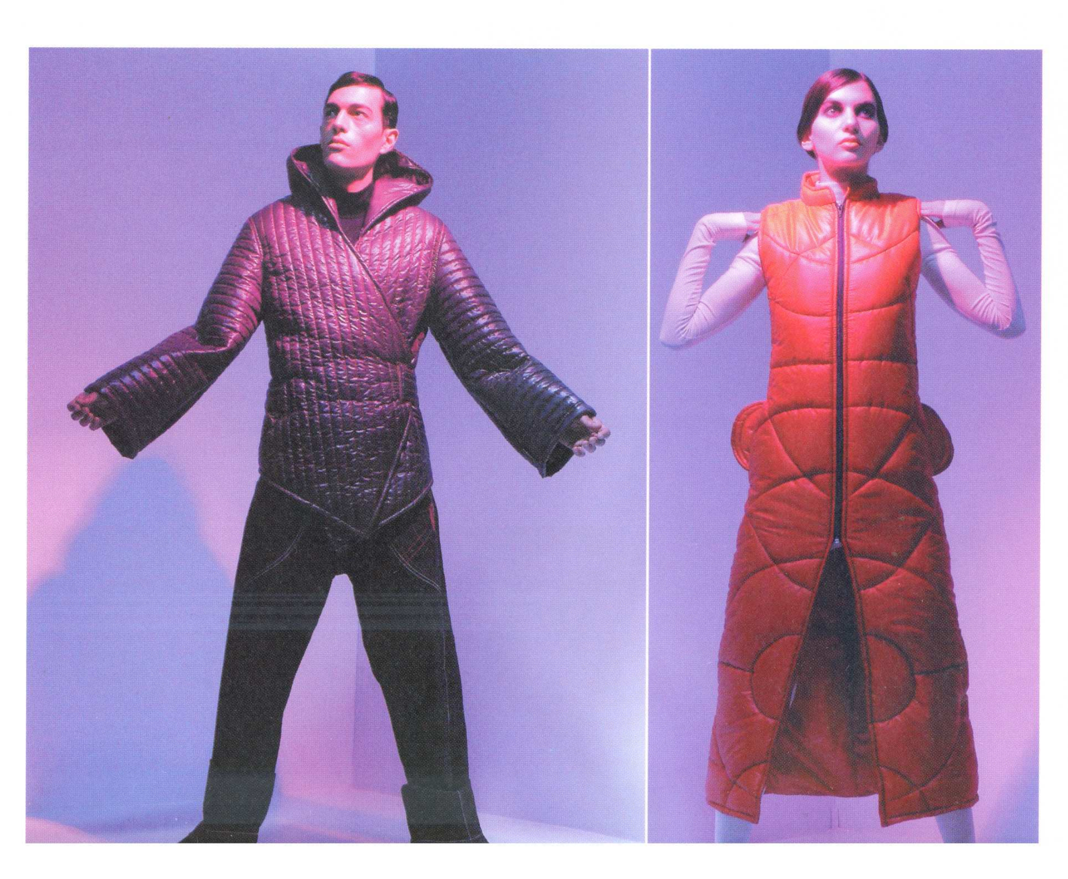
V

COLECCIÓN INVIERNO

Y **DESFILE FASHION BUENOS AIRES** 2004.

>

> Estudió Administración de Empresas en la Escuela Superior de Comercio Carlos Pellegrini en la UBA, y Diseño de Indumentaria en la FADU-UBA. Realizó las muestras: Marzo 2004, Fashion Buenos Aires 7ª edición, desfile "Antártica Roja" Noviembre 2003, Teatro Gral. San Martín, desfile "Arte en Progresión". Setiembre 2003, Fashion Buenos Aires 6ª edición, desfile "Unmolineaaerea". Mayo 2003, La Catedral, desfile "Slaves to the beat". Abril 2003, BAF WEEK 5ª edición. Setiembre 2002, BAF WEEK 4ª edición, presentación "Clothink!" Junio 2002, MAM 2002, desfile Fusión-con-fusión. Octubre 2001, Festival Buen Día, desfile "Bad Day". Setiembre 2000, Buenos Aires News, desfile "Inteligencia Artificial". Noviembre 1999, Teatro Gral. San Martín, desfile "ALTERNATI BA". Diciembre 1998, C. C. Recoleta, desfile "100% artificial". Setiembre 1998, Buenos Aires No Duerme, desfile "TechNoFuture"





> Cecilia Namkoong

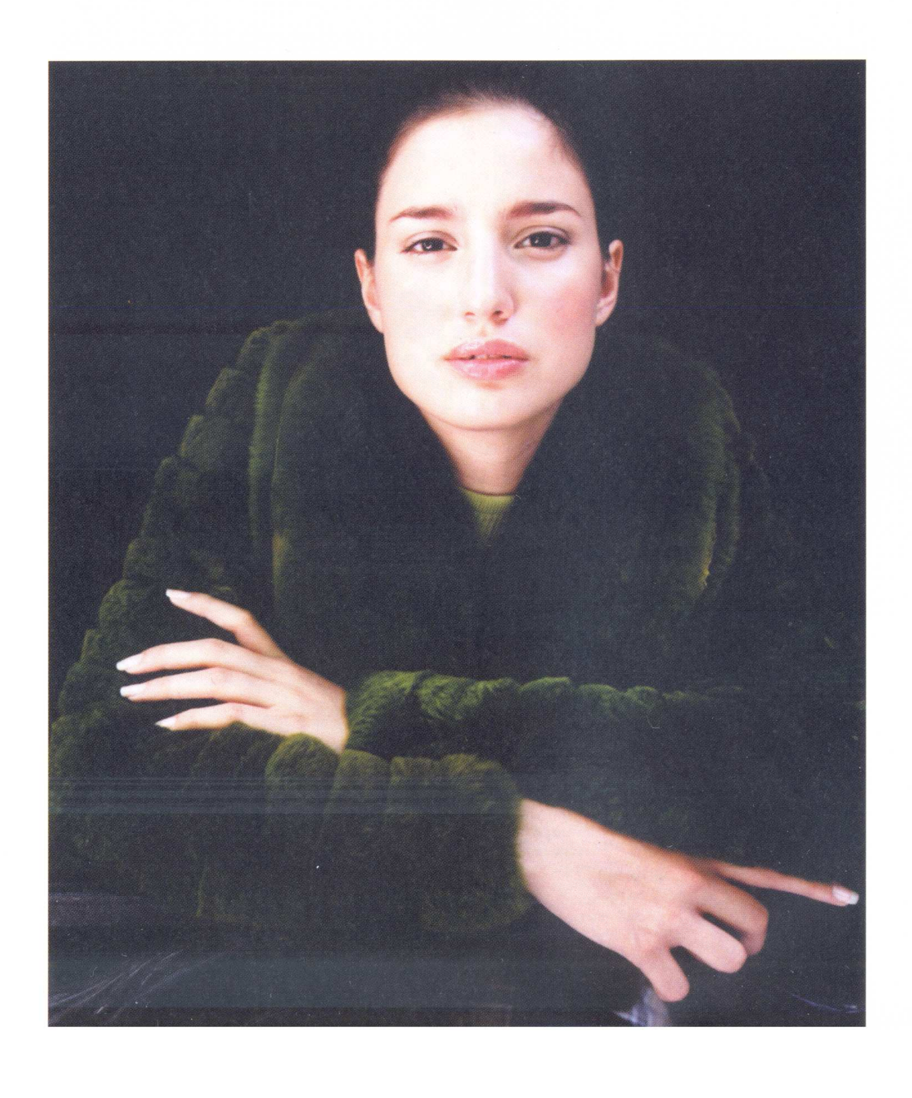
DISEÑADORA

CECILIA NAMKOONG DISEÑADORA DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

> Creación de una marca propia Cecilia Namkoong – Espíritu Argentino de indumentaria en pieles y cueros. Firma CENKG SRL dirigida por Emilia y Cecilia Namkoong. Productos con diseño de vanguardia en pieles de conejo Rex, raza criada en el sur del país, en Trevelín, Chubut. Inició en 2002 el lanzamiento de la primera colección otoño-invierno. Lanzamiento segunda colección, febrero de 2003 en Espacio D' Ala presentación. Lanzamiento tercera colección, febrero 2004 en Espacio D´Ala. Participa en eventos nacionales, como Feria Puro Diseño 2002 y 2003, en esta última obtiene el premio a Diseño de Indumentaria. Vende productos a Inglaterra, España, Japón y París, Francia.

COLLECCIÓN 2004







> Valeria Pesqueira

DISEÑADORA

VALERIA PESQUEIRA. DISEÑADORA DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

REMERAS ESTAMPADAS.





> Pesqueira empezó en 2001 con colecciones para madres y niñas que toman forma en un estudio de Palermo y se venden en la tienda Anthropologie, Jaxx de San Francisco, Tangerine de Chicago y las departamentales Charmers y Ships de Tokio. La presencia local se acrecentó en 2004: Pesqueira se consigue en Salsipuedes, Assisi, El grito, Doll y también exhibe la colección completa para niños en la tienda Cubo.
Su colección otoño-invierno 2004 está inspirada en las fiestas de cumpleaños infantiles de los 70. Los ítems a destacar son: las gabardinas fantasías, estampas de serpentinas, botones guillermina, vivos de color y buzos de plush con estampa. Algunos de los prints fueron desarrollados en colaboración con la artista plástica Mariela Scafatti.

> Hermanos Estebecorena

DISEÑADORES

ALEJO ESTEBECORENA DISEÑADOR INDUSTRIAL
JAVIER ESTEBECORENA DISEÑADOR DE INDUMENTARIA

> Alejo Estebecorena, diseñador industrial UBA. Concurso internacional de diseño de cuchillería de Maniago, Italia premio Mejor cuchillo Internacional. Docente, Diseño Industrial III, JTP Catedra Leiro, FADU-UBA. Docente, Heurística Cátedra Breyer, FADU-UBA. Socio fundador HE.
Javier Estebecorena, diseñador de indumentaria, UBA. Docente, Medios Expresivos II, Cátedra Lisman, FADU-UBA.
Primer Premio SAGA Furs Scandinavia-Dinamarca. Primer Premio Alpargatas.
Socio fundador HE. El estudio se dedica al diseño industrial hace ocho años y hace cuatro comienza la marca de indumentaria masculina como un producto del estudio. Empiezan vendiendo en Salsipuedes Palermo y se presentan en la primera edición de Baf Week.
Hace dos años y medio abren su propio local y estudio en Palermo y venden sus productos en el exterior.
Diseñan, producen y comercializan indumentaria en textiles y cuero, ropa interior, calzado, marroquinería y ropa de hombre.

DESFILE FASHION BUENOS AIRES 2004.

V



Quarto. Joyería contemporánea.

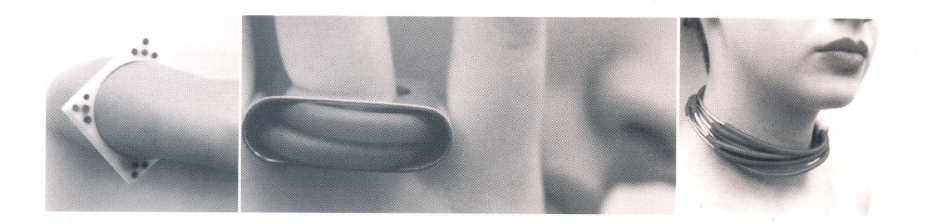
DISEÑADORAS

MARINA MOLINELLI WELLS. DISEÑADORA INDUSTRIAL
DANIELA SCHWARTZ. DISEÑADORA DE INDUMENTARIA

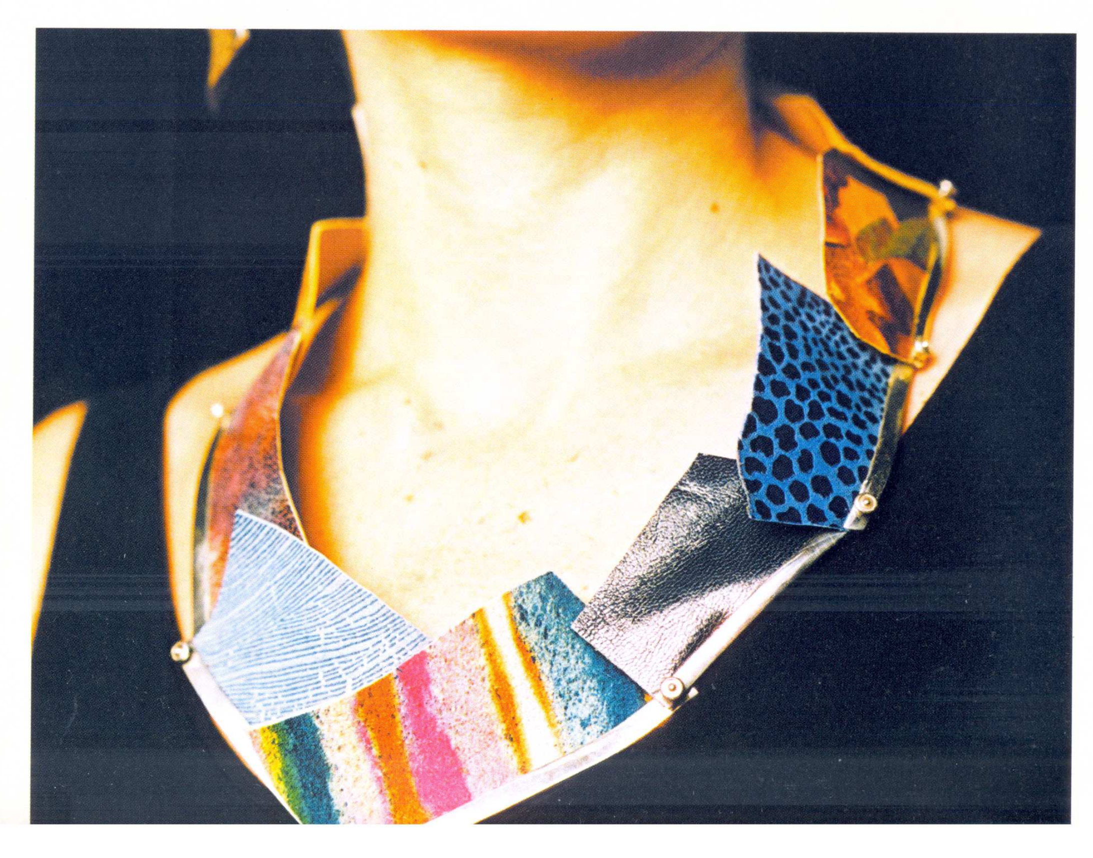
Quarto es un grupo de jóvenes diseñadoras dedicado al diseño y realización de joyería contemporánea. Daniela Schwartz y Marina Molinelli Wells se unen en una experimentación personal y conjunta con el deseo de generar un espacio-tiempo para la interacción creativa. Así potenciar y desarrollar sus colecciones compuestas por piezas únicas, exclusivas y limitadas creando un ambiente interdiscisplinario que reúne la joyería, el diseño textil, indumentaria, diseño industrial y danza.
Cada una aporta desde su experiencia personal. Quarto realiza piezas elaboradas a partir de un cuidadoso proceso en el diseño, fabricación y terminación. El grupo ofrece diversas propuestas y productos de diseño.

COLECCIÓN PILCHA / PIEL ARGENTINA.
PIEZAS DE PLATA 925. TERMINACIONES PULIDAS, ARENADAS Y BAÑADAS EN ORO. LAS PIEZAS DE CUERO SON REMOVIBLES, ESTÁN REALIZADAS EN CUERO VACUNO Y DE OVEJA CON PELO LARGO, CABRA Y GAMUZA, REALIZAS POR LONTÉ.

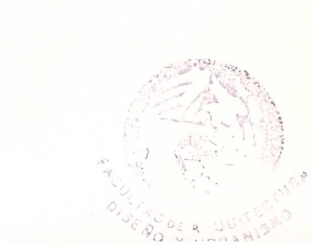




COLECCIÓN PAISAJES INTERNOS.
MATERIALES. PLATA 925, POLIETILENO MECANIZADO, LÁTEX.
CRISTALES DE SWAROVSKI
<



COLECCIÓN PÉTALOS DE CUERO.
PIEL ARGENTINA.
MATERIALES: PLATA 925 CON TERMINACIÓN PULIDA O ARENADA. UNIONES REMOVIBLES CON PERNOS A PRESIÓN. PIEZAS DE CUERO TERMINADAS AL CORTE.
<



> F. Fiocca

DISEÑADORA

F. FIOCCA DISEÑADORA DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

> La diseñadora que vende en *boutiques* de vanguardia de Estados Unidos, Japón, Inglaterra y Canadá y cuya filosofía de diseño rescata plisados y troquelados sobre cuero y algodones, ahora tiene nueva base de operaciones en la planta baja de una casa del Botánico.
La *maison* F. Fiocca tiene dos salones de exhibición, en uno próximamente funcionará F. Fiocca novias.
En Flora, colección primavera-verano 03/04, reflexiona sobre formas y colores de pétalos de lirios japoneses, hojas de sauces y moras y los aplica a una línea donde el vestido es el *hot ítem*.
Incluye visos con plisados irregulares, otros *strapless* con efectos de gajos en el armado y *tops bandeau* con frunces símil hibiscus.
Las líneas de remeras Mila, Marga e Iris sintetiza la reflexión sobre morfologías mediante estampas en los interiores de las mangas.

COLECCIÓN INSECTOS. INVIERNO-03







FLORA. COLECCIÓN PRIMAVERA-VERANO 03/04

V



F. FIOCCA

COLECCIÓN FLORA. VERANO-04

V



COLECCIÓN COMEDIA DELL ARTE ITALIANO. INVIERNO 02





Cuestionario

> VERÓNICA DEVALLE

Con el desafío de responder desde la reflexión y la vivencia sobre los veinte años de diseño y democracia, dieciséis egresados de la FADU que actualmente y de manera casi unánime son profesores de la casa, han participado del siguiente cuestionario. Al momento de convocarlos, si bien intervino el azar, algunos criterios de selección fueron especialmente tenidos en cuenta.

Nos interesaba la opinión de quienes se fueron formando durante la reapertura democrática y mantuvieron vínculos con la Facultad ejerciendo la labor docente. En este sentido, la apuesta por la docencia también sostuvo tácitamente una concepción de la enseñanza en democracia. Un nuevo período donde los alumnos, docentes y profesores ya no tuvieron, afortunadamente, que enfrentarse al dilema existencial de permanecer o renunciar a raíz de un golpe militar (problemática que sí cruzó la trayectoria de sus maestros), pero donde debieron asumir el costo de otro tipo de decisiones ligadas al desarrollo de un proyecto educativo democrático en un contexto recesivo y de ajuste estructural.

Nuestros entrevistados, son además, representativos de una generación. Son "jóvenes" para las lecturas más complacientes, y "edad intermedia" para las menos condescendientes. Portadores del "ni" que tantos conflictos identitarios conlleva, conscientes de que una etapa (la del estudiante, del docente que recién ingresa) ha sido saldada, y que la siguiente no asume un rostro muy definido, ligado a las vicisitudes de la FADU, pero y en primer lugar del país. Una generación cuya educación primaria y secundaria, o secundaria y en parte universitaria, se desarrolló durante la dictadura, vivió Malvinas, la CONADEP, el Juicio a las Juntas Militares, las primeras elecciones nacionales de 1983, la

NOTA 1> Aunque dicho sea de paso, este interrogante no tenía mucho sentido en el contexto del neoconservadurismo extremo con una ideología de corte individualista porque, entre otras cuestiones, se consideraba que además de profesionales, sobraban como diez millones de pobres.

reconstrucción del orden institucional para el país, y que, sin embargo, se aclimató al desuso de lecturas políticas, en el sentido más vasto y ennoblecedor que esa palabra evoca: la imaginación colectiva de otro universo, uno mejor, de posibilidades. Bajo esta impronta social y biográfica, ni las consecuencias de la dictadura, ni la vivencia de los 90 son datos para pasar por alto.

Efectivamente, y yendo a una necesaria referencia contextual, la doble restricción temporal de los 70 y los 90 colocan a los 80 en la Argentina y a sus jóvenes en una encrucijada: recuperar lo bueno del pasado que no fue arrasado e intentar construir las bases para el sostenimiento de otro orden –democrático–, donde la educación fuese el motor del cambio. Pero, como es sabido, llegaron los años 90 y en el marco de esa ruptura y celebrada "apertura" neoconservadora hacia el mundo, fueron desarrollándose los primeros pasos de las carreras de diseño (distinto es el caso de Arquitectura, que contaba con una tradición más consolidada). Así, si en el orden nacional el mercado comenzaba a ser el protagonista del cambio social y político, en las universidades el debate sobre modernidad y posmodernidad desafiaba la impronta moderna que marcó a fuego la identidad de las disciplinas proyectuales. Las carreras de diseño y sus actores nacen y se desarrollan en la FADU, en el intervalo temporal que sostiene esta primera sospecha hacia el proyecto moderno.

Las respuestas de los entrevistados dan cuenta de esto mismo, quizás la desarticulación de un marco comprensivo que defina la relación entre disciplina y sociedad. Desde aquí, al feroz crecimiento en la matrícula de las carreras, se suman una serie de paradojas. Por un lado, las nuevas tecnologías que impulsan el avance de disciplinas como Diseño Gráfico, Arquitectura, Imagen y Sonido, entre otras. Por el otro, la evidencia palmaria de un mercado interno que languidece por una recesión crónica, cuestiona la inserción laboral de los egresados, y renueva la pregunta por el tipo de profesionales que requiere el país[1].

El "efecto de la moda", la superficialidad en la lectura social de las carreras y la imposibilidad de armar equipos docentes estables y duraderos, son algunos de los indicadores del proceso descripto y han sido señalados como fuertes condicionantes del perfil profesional y docente de todas las carreras de la FADU. Así como lo señala una de las entrevistadas, si bien la carrera docente ha sido una apuesta fuerte de la Facultad, la docencia, en términos generales, ha ido devaluándose por las restricciones presupuestarias de las universidades, no compatibles con la envergadura –en términos de cantidad de alumnos– y de la complejidad de una Universidad de Buenos Aires, entre tantas otras.

La puesta en página de las respuestas quiere favorecer una lectura comparativa, que se detenga en las coincidencias, los comunes denominadores y las particularidades de la experiencia en cada carrera. En este sentido, si bien son opiniones y cada opinión conlleva una necesaria cuota de subjetividad, son lo suficientemente descriptivas de un clima, una época, un balance y una proyección de futuro como para ser tomadas solamente como un anecdotario, o lo que sería peor aún: el recurrente gesto de señalar la figura antes que el argumento.

En este sentido, las preguntas operaron un poco como excusa para construir otro espacio desde donde hacer un balance: volver la mirada a un contexto fundacional, recordar de un modo consciente los diversos recorridos, y analizar el actual horizonte de las carreras, disciplinas y profesiones.

A todos aquellos que contribuyeron a crear esta memoria prospectiva, nuestro agradecimiento. ■

CUESTIONARIO

01

> ¿Cómo recordás el ingreso a la FADU?

VICTORIA MIGLIORI

ARQUITECTA
EGRESO, 1992. AYUDANTE CÁTEDRA DAITCH. ICP I, II, CBC

> Abrumador.
Mi primer ingreso a la FADU fue en 1981, era la época del proceso, se entraba por un acceso precario en la parte de atrás del edificio. Esto resultaba bastante extraño. Otra cosa que me llamó la atención fue la doble alambrada que rodeaba el predio. La verdad es que en ese momento yo estaba bastante en la luna con lo que estaba pasando pero algunas cosas, como esas, no me cerraban.
Huí despavorida.
Mi segundo ingreso a la FADU fue en 1985, con el arranque del CBC. Me impactó (asustó) la cantidad de gente y el "maravilloso caos" que contrastaban con el "orden" de la Facultad de Ingeniería donde había llegado hasta tercer año.

MARCELO SAPOZNIK

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. DISEÑO GRÁFICO I A III

El ingreso a la Facultad estaba lleno de expectativas. Me encontraba con una gran cantidad de ilusiones y un desafío enorme. Una carrera nueva significaba estar dispuesto a sobrellevar aquellos desafíos y tomar posición ante el camino que iba a recorrer y, en especial, qué significaba la aparición de Diseño Gráfico en Buenos Aires.

ANABELLA RONDINA

DISEÑADORA INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. ADJUNTA CÁTEDRA LEIRO. DISEÑO INDUSTRIAL I A V

Recuerdo el ingreso como un gran cambio de escala, la masividad, el caos del sistema universitario, un desafío inmenso y una gran incertidumbre.

PAULA ARELLA

DISEÑADORA DE IMAGEN Y SONIDO
EGRESO, 1999.
JTP DE GUIÓN I, CÁTEDRA SCHROTT

Caótico, emocionante, alentador...
Era como entrar a una nueva dimensión. Los trámites, las colas, las inscripciones, las listas empapelando las gigantescas paredes, la oferta de cátedras y la limitación de los cupos. Caras nuevas por todos lados, volver a ser de los más chicos. La desorientación compartida que empezó a hacernos amigos (de hecho al primer amigo que tuve en la carrera
lo conocí el primer día de clases, cuando buscábamos el aula donde debíamos cursar-, años más tarde se convirtió en mi cuñado). Las inmensas aulas que intimidan las primeras semanas. Recorrer talleres en busca de bancos (constante a lo largo de toda la carrera). Por primera vez en la vida sentía que mi presente y mi futuro dependían sólo de mí. El tamaño del edificio comparado con el mío (siempre fui la primera de la fila) me hacían sentir que tenía mucho por conquistar. Años más tarde, me doy cuenta de que lo logré.

MARCELA DE ZEN

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA Y TEXTIL
EGRESO, 1993. PROFESORA TITULAR
MEDIOS EXPRESIVOS

Mi ingreso a la FADU fue un tanto particular. Cuando se creó la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, llevaba cinco años trabajando como diseñadora. La carrera era exactamente lo que yo necesitaba y soñaba, y, obviamente, fui de las primeras que se anotaron para cursarla en el 89.

GABRIEL BURGUEÑO

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO 2003 AYUDANTE CATEDRA FAVIO. VEGETACIÓN II

Recuerdo el ingreso inmerso en una situación de búsqueda. Estaba empezando la carrera de Agronomía (UBA) y no estaba muy convencido; si bien contenía el carácter científico referido al ambiente y las ciencias naturales en general, aunque aplicadas: botánica, suelos, clima, etc., no me satisfacía el costado creativo de la búsqueda. Así llegué hasta la Dirección de la Carrera y encontré a Gloria Brener, quien como arquitecta paisajista me orientó, y esa entrevista significó una bienvenida. Meses después estaba cursando las materias del CBC que me faltaban para entrar a la FADU.

Ese corto camino de Proyectual y Dibujo, salvaron el hambre de creatividad que no hallé en la otra facultad, simplemente por mi vocación y manera de ver, de forma incipiente, a la especialidad del paisaje.

DAMIÁN VINSON

ARQUITECTO
EGRESO, 1989. AYUDANTE CAT. SÁNCHEZ GÓMEZ. DISEÑO I A V

CARLOS VENANCIO

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. TIPOGRAFÍA I, II

Entré primero a Arquitectura. Diseño Gráfico no existía, ni tampoco el CBC. Yo tenía ingreso directo (sin examen) porque egresaba del Colegio Nacional de Buenos Aires, que depende de la Universidad, y en esa época no dábamos examen. Eso hizo que fuera más impactante la llegada ya que prácticamente conocí a la FADU (en ese momento FAU) y a mis compañeros el día que empezaron las clases.

¿Cómo recordás el ingreso a la FADU?

CUESTIONARIO A

CARLOS CAMPOS

ARQUITECTO
EGRESO, 1988. PROFESOR TITULAR INTERINO. REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

> Nos preparábamos durante el último año del secundario, y el curso de ingreso en la Facultad duraba todo el verano. Al final de este curso rendíamos tres exámenes, que correspondían a las áreas de física aplicada, dibujo técnico y humanidades.
Si bien el curso era intensivo, debíamos buscar información afuera. Lejos de parecerme negativo, rescato este criterio para el estado actual de nuestra facultad, en la que el alumno está acostumbrado a una excesiva asistencia por parte de sus docentes y profesores. La Universidad, según entiendo, no es el lugar al que los alumnos deben acudir para que se les proporcione algo. Es, en todo caso, el lugar en el que deben aportar sus experiencias, conocimientos y aprendizajes del mundo exterior de acuerdo con su mirada personal, para que, entre todos, generemos conocimientos nuevos.

ALEJANDRA CARBONE

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. TIPOGRAFÍA I, II

Cuando entré a la Facultad en 1985 se trataba en realidad de mi segundo ingreso. El primero había sido a la entonces FAU para estudiar Arquitectura y en plena dictadura militar. Por eso lo recuerdo como un hecho particularmente contrastante con mi experiencia anterior. Por esos años, en toda la Facultad se podía respirar una mística muy especial. Estaba palpable la energía contenida y negada durante los años previos y que en ese momento se permitía expresar. Tuve el privilegio de formar parte del primer grupo que ingresó a la carrera. En el primer año, el taller de diseño estaba a cargo de Guillermo González Ruiz y Ronald Shakespear y como docentes contábamos nada menos que con Fontana, Saavedra, Coppola... entre otros. Yo estaba en el grupo de Cánovas, un excelente diseñador de marcas a quien le debo el haberme introducido en el mundo de la identidad visual. Casi todos los alumnos nos conocíamos, y veníamos de una experiencia previa en el diseño. Por entonces, yo estaba recibida de arquitecta y trabajaba en un estudio.

VICTOR PETERLE

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. AYUDANTE CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Creo que puedo definir ese momento como una conjunción de emociones bastantes dispares. Incertidumbre, ansiedad, esperanza, avidez. Hasta creo que en cierta forma el ingreso al CBC lo vivía con temor. Esas aulas que me parecían tan grandes, tan masivas, tan anónimas. Pero siempre con las ideas claras de hacia donde me dirigía y a dónde quería llegar.

VERÓNICA FIORINI

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1996. PROF. TITULAR INTERINA. DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

Mi ingreso a la FADU está intrínsecamente ligado a los orígenes de la disciplina y muchas de las características que la definían en su origen teñían la experiencia de los primeros estudiantes. La decisión de nombrar a la carrera como Diseño de Indumentaria y desligarla del término "moda" surge casi como una estrategia que parecía querer otorgarle a este campo un estatus de seriedad y alejarlo del mundo de lo transitorio y lo efímero. La ardua tarea de constituir y definir un campo, definir un objeto de estudio, de desarrollar un vocabulario y una metodología propia y específica, y de desmitificar prejuicios y clichés vinculados al concepto de diseño y vestimenta delinearon de manera contundente los primeros años de la disciplina e impactaron de manera directa en quienes fuimos los primeros alumnos de esas generaciones.

CECILIA MAZZEO

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO. 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. MORFOLOGÍA I, II

DAMIÁN PÉREZ

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO. 2002. DOC. DE TOPOGRAFÍA. FACULTAD DE AGRONOMÍA, UBA

Lo recuerdo con un poco de nostalgia, estaba por ese tiempo cursando el primer año de Agronomía y las diferencias en la idiosincrasia del alumnado eran importantes. La carrera que había elegido había empezado hacia muy poco y estaba todo por hacer. Teníamos mucho apoyo e incentivo de algunos de nuestros docentes para que propusiéramos cambios y mejoras y así lo fuimos haciendo con distinto éxito de acuerdo con la materia considerada.
De alguna forma me sentía pionero y actuaba en consecuencia, la idea era mejorar cada "cursada" por la que pasábamos para beneficio de los que nos seguían.

DANIEL CALLEGARI

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO 1991. AYUDANTE. CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Recuerdo mi ingreso a la FADU como una experiencia escalofriante. Cada día que iba a la Facultad me frenaba frente a la puerta y pensaba "en este edificio vienen a cursar la misma cantidad de personas que viven en mi ciudad". Después me reía y entraba. Trataba de tomarlo como una aventura. Si pensaba mucho en la realidad me daban ganas de volverme a mi casa.

VALERIA MELON

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO 1999. ADJUNTA CÁT. SAAVEDRA. DISEÑO GRÁFICO I A III

Lo recuerdo como un momento de mucha incertidumbre. En ese momento teníamos el privilegio de anotarnos en las cátedras de forma directa. A principio de año cada cátedra montaba una especie de mesa de escrutinio frente al taller y uno se podía anotar hasta que no hubiera más cupo. Era un especie de caos, pero muy democrático, muy distinto al CBC (¡por fin el ingreso irrestricto!) pero donde la cosa estaba organizada de tal manera que uno era un número sin voz ni voto. La incertidumbre imagino que era por tener que tomar decisiones (a cierto largo plazo) sin mucha información previa. Pero tuve suerte, el primer año de la carrera es el que más disfruté.

CUESTIONARIO

02

¿Qué representó para vos el ingreso a la Facultad durante la reapertura democrática?

VICTORIA MIGLIORI

ARQUITECTA
EGRESO, 1992. AYUDANTE CATEDRA DAITCH. ICP I, II, CBC

Recuerdo claramente el proceso de caída del gobierno militar después de la Guerra de Malvinas. Fue a partir de allí que entendí, que era imposible despegarse de la política una vez que uno ingresaba en la vida adulta, eso era para mí la facultad. Si bien nunca participé activamente en política estudiantil, la frase "yo vengo a la facultad a estudiar", tampoco me cerraba. La verdad es que el año de la reapertura democrática, participé activamente en la campaña de elección para presidente del CEI (Centro de Estudiantes de Ingeniería).
Ya en 1985, el CBC representó un cambio muy fuerte en la concepción de la Universidad. No hay que olvidar que yo había ingresado a Ingeniería con examen de ingreso donde había una categoría que era "aprobados no ingresados", eso me parecía terriblemente discriminatorio.

MARCELO SAPOZNIK

DISEÑADOR GRAFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. DISEÑO GRÁFICO I A III

Podría sintetizarla como un estado de "efervescencia" permanente. Todo por hacer; se sentía un alto grado de compromiso y responsabilidad por el momento que vivíamos.

ANABELLA RONDINA

DISEÑADORA INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. ADJUNTA CÁTEDRA LEIRO. DISEÑO INDUSTRIAL I A V

Mi primer día en la Universidad estuvo asociado a un hecho frecuente en un período democrático: abril, lunes, 7hs, Pabellón III, subsuelo, aula inmensa... vacía. Mi primer experiencia con un paro docente universitario.
En realidad mi ingreso a la universidad no transcurrió durante la reapertura democrática. Esta experiencia la viví en el colegio secundario (año 84), estrenando escuela, rígido uniforme y nueva democracia. El Fernando Fader, si bien es una escuela técnica, tiene orientación hacia el diseño, y creo que esto contribuyó para que al poco tiempo no quedaran muchos vestigios del nefasto pasado de la dictadura. En esa institución viví mi primer contacto con la práctica proyectual y gracias a ella al momento de ingresar en la FADU tenía parte del camino allanado.
Sin embargo sé, por experiencias ajenas, que gracias a la democracia y siendo la mía una carrera proyectual, nunca tuve duda alguna ni temor de plantear libremente mis ideas, más allá del vértigo lógico de exponer mis pensamientos ante otros.

PAULA ARELLA

DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO
EGRESO, 1999.
JTP DE GUION I. CÁTEDRA SCHROTT

La democracia se instaló en Argentina en el año 1983. Yo entré a la facultad en 1994. Pasados los primeros diez años las cosas ya parecían normales, como ahora, aunque hay que reconocer que se percibía cierto enrarecimiento en el aire, tal vez por el cartelón con los nombres de los desaparecidos que colgaba de uno de los lados del patio central. En realidad, lo que enrarecía un poco el aire no era el cartel en sí, sino la certeza de que el cartel era el pasado y que desde ahí se estaba lanzando hacia adelante, para quedarse, la libertad sin miedo, pero con memoria.

CUESTIONARIO

02

> ¿Qué representó para vos el ingreso a la Facultad durante la reapertura democrática?

VICTORIA MIGLIORI

ARQUITECTA
EGRESO, 1992. AYUDANTE CATEDRA DAITCH, ICP I, II, CBC

Recuerdo claramente el proceso de caída del gobierno militar después de la Guerra de Malvinas. Fue a partir de allí que entendí, que era imposible despegarse de la política una vez que uno ingresaba en la vida adulta, eso era para mí la facultad. Si bien nunca participé activamente en política estudiantil, la frase "yo vengo a la facultad a estudiar", tampoco me cerraba. La verdad es que el año de la reapertura democrática, participé activamente en la campaña de elección para presidente del CEI (Centro de Estudiantes de Ingeniería).
Ya en 1985, el CBC representó un cambio muy fuerte en la concepción de la Universidad. No hay que olvidar que yo había ingresado a Ingeniería con examen de ingreso donde había una categoría que era "aprobados no ingresados", eso me parecía terriblemente discriminatorio.

MARCELO SAPOZNIK

DISEÑADOR GRAFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. DISEÑO GRÁFICO I A III

Podría sintetizarla como un estado de "efervescencia" permanente. Todo por hacer; se sentía un alto grado de compromiso y responsabilidad por el momento que vivíamos.

ANABELLA RONDINA

DISEÑADORA INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. ADJUNTA CÁTEDRA LEIRO. DISEÑO INDUSTRIAL I A V

Mi primer día en la Universidad estuvo asociado a un hecho frecuente en un período democrático: abril, lunes, 7hs, Pabellón III, subsuelo, aula inmensa... vacía. Mi primer experiencia con un paro docente universitario.
En realidad mi ingreso a la universidad no transcurrió durante la reapertura democrática. Esta experiencia la viví en el colegio secundario (año 84), estrenando escuela, rígido uniforme y nueva democracia. El Fernando Fader, si bien es una escuela técnica, tiene orientación hacia el diseño, y creo que esto contribuyó para que al poco tiempo no quedaran muchos vestigios del nefasto pasado de la dictadura. En esa institución viví mi primer contacto con la práctica proyectual y gracias a ella al momento de ingresar en la FADU tenía parte del camino allanado.
Sin embargo sé, por experiencias ajenas, que gracias a la democracia y siendo la mía una carrera proyectual, nunca tuve duda alguna ni temor de plantear libremente mis ideas, más allá del vértigo lógico de exponer mis pensamientos ante otros.

PAULA ARELLA

DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO
EGRESO, 1999.
JTP DE GUION I. CÁTEDRA SCHROTT

La democracia se instaló en Argentina en el año 1983. Yo entré a la facultad en 1994. Pasados los primeros diez años las cosas ya parecían normales, como ahora, aunque hay que reconocer que se percibía cierto enrarecimiento en el aire, tal vez por el cartelón con los nombres de los desaparecidos que colgaba de uno de los lados del patio central. En realidad, lo que enrarecía un poco el aire no era el cartel en sí, sino la certeza de que el cartel era el pasado y que desde ahí se estaba lanzando hacia adelante, para quedarse, la libertad sin miedo, pero con memoria.

MARCELA DE ZEN

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO. 1993. PROFESORA TITULAR.
MEDIOS EXPRESIVOS

En lugar de dar examen de ingreso como mis compañeras del secundario, que ingresaron a la universidad inmediatamente después de terminar el colegio, el hecho de cursar el CBC me brindó una posibilidad de aprendizaje, como así también de adaptación a un nuevo nivel educativo.

GABRIEL BURGUEÑO

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO 2003 AYUDANTE EN CAT. FAVIO. VEGETACIÓN II

En realidad cuando ingresé (1999), llevábamos 16 años de democracia, y había pasado cierto tiempo, y a veces parece suficiente para olvidar parte del pasado. Si bien prácticamente no viví en el país durante la dictadura (soy uruguayo y llegué en marzo del 83), pienso que me hubiese costado mucho soportar el clima sofocante de esos años. Creo que, sin ser conformista, es necesario tomar conciencia del valor de estar en democracia. Es decir, a pesar de las manchas, borrones y parches que se ven en todos los ámbitos, no parece haber para la sociedad otras alternativas más satisfactorias.

DAMIÁN VINSON

ARQUITECTO
EGRESO. 1989. AYUDANTE CAT. SÁNCHEZ GÓMEZ. DISEÑO I A V

La facultad de 1984 representó para mí, y mucha gente de mi generación, un renacimiento. Recuerdo ese momento del país como un período de optimismo e idealismo. Fue un comienzo para quienes con los años pueden seguir o intentan seguir viendo que el sueño es posible.
Seguir en nuestra Facultad ejerciendo la docencia tiene que ver con esto, tiene que ver con una visión idealista de las cosas. Creo que estos veinte años reivindican la tarea de mucha gente que formó y sigue formando generaciones.

CARLOS VENANCIO

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. TIPOGRAFÍA I, II

En realidad yo ingresé antes. En el año 81. Por esa razón fue más fuerte la apertura democrática. Recuerdo haber tenido una chequera con la que pagábamos un arancel. Tenía tapas celestes. Nunca pagué. Pero muchos de nuestros compañeros querían pagar. Tenían miedo de no pagar. Vaya a saber lo que pensaban que podía pasar. Eran tiempos de Bignone cuando en PB se instalaron unos tambores de chapa. Recuerdo las filas de los alumnos, chequera en mano, tirándolas al tacho. Un año después renacía la democracia. Y empezó todo de nuevo. Pero para mí, la percepción del cambio en la FADU no fue inmediata. Llevó tiempo. Había mucho por hacer y nada cambió de la noche a la mañana. Había cosas que no cambiaban porque estaban totalmente naturalizadas. Los concursos docentes se demoraron años y fueron apareciendo en cuentagotas. Y en la Facultad los personajes seguían siendo casi los mismos.

MARCELA DE ZEN

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO. 1993. PROFESORA TITULAR. MEDIOS EXPRESIVOS

En lugar de dar examen de ingreso como mis compañeras del secundario, que ingresaron a la universidad inmediatamente después de terminar el colegio, el hecho de cursar el CBC me brindó una posibilidad de aprendizaje, como así también de adaptación a un nuevo nivel educativo.

GABRIEL BURGUEÑO

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO 2003 AYUDANTE EN CAT. FAVIO. VEGETACIÓN II

En realidad cuando ingresé (1999), llevábamos 16 años de democracia, y había pasado cierto tiempo, y a veces parece suficiente para olvidar parte del pasado. Si bien prácticamente no viví en el país durante la dictadura (soy uruguayo y llegué en marzo del 83), pienso que me hubiese costado mucho soportar el clima sofocante de esos años. Creo que, sin ser conformista, es necesario tomar conciencia del valor de estar en democracia. Es decir, a pesar de las manchas, borrones y parches que se ven en todos los ámbitos, no parece haber para la sociedad otras alternativas más satisfactorias.

DAMIÁN VINSON

ARQUITECTO
EGRESO. 1989. AYUDANTE CAT. SÁNCHEZ GÓMEZ. DISEÑO I A V

La facultad de 1984 representó para mí, y mucha gente de mi generación, un renacimiento. Recuerdo ese momento del país como un período de optimismo e idealismo. Fue un comienzo para quienes con los años pueden seguir o intentan seguir viendo que el sueño es posible.
Seguir en nuestra Facultad ejerciendo la docencia tiene que ver con esto, tiene que ver con una visión idealista de las cosas. Creo que estos veinte años reivindican la tarea de mucha gente que formó y sigue formando generaciones.

CARLOS VENANCIO

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. TIPOGRAFÍA I, II

En realidad yo ingresé antes. En el año 81. Por esa razón fue más fuerte la apertura democrática. Recuerdo haber tenido una chequera con la que pagábamos un arancel. Tenía tapas celestes. Nunca pagué. Pero muchos de nuestros compañeros querían pagar. Tenían miedo de no pagar. Vaya a saber lo que pensaban que podía pasar. Eran tiempos de Bignone cuando en PB se instalaron unos tambores de chapa. Recuerdo las filas de los alumnos, chequera en mano, tirándolas al tacho. Un año después renacía la democracia. Y empezó todo de nuevo. Pero para mí, la percepción del cambio en la FADU no fue inmediata. Llevó tiempo. Había mucho por hacer y nada cambió de la noche a la mañana. Había cosas que no cambiaban porque estaban totalmente naturalizadas. Los concursos docentes se demoraron años y fueron apareciendo en cuentagotas. Y en la Facultad los personajes seguían siendo casi los mismos.

¿Qué representó para vos el ingreso a la Facultad durante la reapertura democrática?

CUESTIONARIO A

CARLOS CAMPOS

ARQUITECTO

EGRESO, 1988. PROFESOR TITULAR INTERINO. REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

Una gran ebullición y entusiasmo, ligados a una fuerte polarización, que no solamente se daba entre las diferentes cátedras de diseño. También se notaba en la escisión entre diseño y las demás materias, y en el progresivo traspaso de horas de las materias técnicas hacia las humanidades. Aún hoy, los esfuerzos para integrar y articular los diferentes saberes siguen siendo necesarios.

ALEJANDRA CARBONE

DISEÑADORA GRÁFICA

EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. TIPOGRAFÍA I, II

La decisión de empezar otra carrera no fue fácil, implicaba una postergación económica y estar de nuevo en la categoría estudiante. Pero decidí no perderme eso tan irrepetible que pasaba en mi Facultad..
Recuerdo haber llamado por teléfono para averiguar y que el propio Palito González Ruiz me atendiera para informarme y convocarme a una reunión sobre la flamante carrera que se iba a abrir a los interesados en cursarla. Yo venía de transitar como estudiante toda la dictadura y ahora en mi Facultad estaban ocurriendo hechos decisivos. En Arquitectura, por ejemplo, los concursos de cátedras permitían que fueran titulares muchos a quienes nosotros admirábamos a través de su obra.
Claro que siempre me frustré cuando quise transmitirle a algunos de mis compañeros la importancia de lo que estaba pasando, en el sentido de poder comparar la experiencia en esos dos momentos de la Facultad.

VICTOR PETERLE

DISEÑADOR INDUSTRIAL

EGRESO, 1991. AYUDANTE CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Sería difícil definirlo, siempre conocí a la universidad en democracia, con sus aspectos positivos y negativos.

VERÓNICA FIORINI

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA

EGRESO, 1996. PROF. TITULAR INTERINA. DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

La importancia de la cultura en medio de un proceso de recuperación política y social siempre es crucial. El ingreso a la FADU en esta etapa significó la posibilidad de formar parte de la recomposición y mejora de la universidad pública y tuvo su correlato en el restablecimiento de valores éticos en el ámbito cultural y social. Dentro de este esquema, la admisión de carreras nuevas que contemplaran otros campos de acción forma parte de este espíritu democrático. Lo más significativo de este contexto fue el contacto insoslayable con la diversidad de pensamiento, de enfoques, personas, imágenes y opiniones que, sin duda, signan la formación académica en un sentido crítico, abarcativo y abierto.

CECILIA MAZZEO

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. MORFOLOGÍA I, II

Hablar sobre la democracia desde la democracia y hacerlo sin caer en discursos ajenos es, por lo menos para mí, complejo. La falta de contraste, el no haber conocido otra Facultad condiciona mi percepción. Mi relación como persona adulta con la democracia y mi vínculo con la Facultad coinciden en el tiempo. Ingresé a la FAU, (sí, sin "D"), en 1984 junto con la normalización, por lo tanto me es difícil pensar en una Universidad «no democrática» y menos aún «sentir» una Universidad no democrática. Desde mi propia experiencia ambas forman parte de un único posible modo de vida y toda reflexión sobre lo que la vuelta a la democracia aportó a la universidad será producto de reflexiones intelectuales posteriores pero no de un sentimiento consciente en aquel momento.

DAMIÁN PÉREZ

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO, 2002. DOC. DE TOPOGRAFÍA. FACULTAD DE AGRONOMÍA, UBA

No ingresé a la Facultad en los primeros años de reapertura democrática sino más bien casi finalizando su primera década, por lo que la libre expresión y libertad que poseíamos era para mí absolutamente natural. Sin embargo, muchas veces pensaba en los años de dictadura y en como debieron ser las cosas... A veces me encontré a mí mismo reflexionando acerca de los alumnos desaparecidos cuando miraba el mural en el que se encontraban sus nombres, y sin poder entender el dolor de los que quedaron (porque no lo había vivido) pensaba en la justicia e injusticia.
Para mi, representó un gran crecimiento, ya que la oportunidad de colaborar en la construcción de mi carrera (cosa que antes no hubiera podido hacer) me enriqueció como persona, así como la relación con mis profesores, que seguramente hubiera sido distinta en esa época...

DANIEL CALLEGARI

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO 1991. AYUDANTE. CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Mi ingreso a la Facultad estaba condimentado por otros factores que la transformaron en algo especial. Pasé de vivir en una ciudad de 30000 habitantes a vivir en una de 6 millones. Viví en pensiones para estudiantes y de las otras. Viajar los fines de semana a ver a mi familia y no querer regresar nunca. Pude hacer muchas de esas cosas porque no era realmente consciente de la situación en la que me encontraba. Ahora, y no quiere decir que sea totalmente consciente, después de 14 años, puedo decir que representó una oportunidad valiosa de formarme como ciudadano.
Argentina es un país que no se caracteriza por brindarle a sus habitantes igualdad de oportunidades. Y la Universidad Pública y gratuita (con sus defectos y virtudes) me ha brindado esa igualdad.
Estoy profundamente agradecido y en deuda con la sociedad.

VALERIA MELON

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO 1999. ADJUNTA CAT. SAAVEDRA. DISEÑO GRÁFICO I A III

Entré a la carrera en el 90, la democracia tenía unos cuantos años. El momento era de crisis, de mucha inestabilidad política, económica e institucional. Estrenábamos presidente y el apoyo de la UceDe al nuevo gobierno peronista era el tema de más debate. Íbamos a tener mucho más que debatir (no lo sabíamos).

CUESTIONARIO

03

> ¿Qué acontecimientos significativos marcaron tu "cursada"?

VICTORIA MIGLIORI

ARQUITECTA

EGRESO, 1992. AYUDANTE CÁTEDRA DAITCH. ICP I, II, CBC

Quisiera recordar algún otro, pero lo que primero me viene a la mente fue lo difícil, trabajoso, largo, insoportable que se me hizo tramitar mi pase de carrera, y conseguir con eso que me reconocieran matemáticas (tenía 3er año aprobado de ingeniería, eso significa todos los niveles de álgebra y matemáticas que ve un ingeniero). El trámite concluyó unos meses antes de que terminara de cursar. Esto hizo que yo nunca tuviera libreta universitaria, toda una "marca". Creo que ahora no es tan importante para los alumnos tener libreta, recuerdo que para nosotros, sí.

MARCELO SAPOZNIK

DISEÑADOR GRÁFICO

PROFESOR TITULAR INTERINO. DISEÑO GRÁFICO I A III

Obviamente siempre valoro y estoy eternamente agradecido por el hecho de que aquellos diseñadores "popes" hayan decidido juntarse para conformar –a mi juicio– el mejor equipo de trabajo que jamás haya existido en la Facultad: Guillermo González Ruiz, Ronald Shakespear, Alfredo Saavedra, Rubén Fontana. Todos juntos en un mismo espacio. La diversidad y el esfuerzo común. Mejor no podía haber comenzado.

ANABELLA RONDINA

DISEÑADORA INDUSTRIAL

EGRESO, 1991. ADJUNTA CÁTEDRA LEIRO. DISEÑO INDUSTRIAL I A V

Del país: los atentados a la Embajada de Israel y la AMIA, el primero de estos hechos coincidió con mi primer final importante, y el último, con la penúltima entrega de Diseño de la carrera.
En cuanto a materias y profesores: Heurística, cuyo titular es el arquitecto Gastón Breyer, y a quien tuve el placer de tener como profesor en cada una de las clases de esa materia, cambió mi forma de ver las cosas. Otra vez mi buena suerte, y la gran oportunidad de tener como profesor en Diseño a Hugo Kogan durante todo un año, ocho horas semanales. Y finalmente, el arquitecto Leiro, con el cual aprendí en la carrera de Gestión Estratégica de Diseño que hay un mundo empresario y productivo real con el cual tenemos que saber trabajar. De todos ellos recibí grandes e inolvidables enseñanzas.

PAULA ARELLA

DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO

EGRESO, 1999.

JTP DE GUIÓN I. CÁTEDRA SCHROTT

La mitad de la carrera (Diseño de Imagen y Sonido) la hice bajo la dirección de Oscar Barney Finn. En esa época se organizaban "sentadas" en el 4° piso, para que los estudiantes demostráramos nuestro desacuerdo con una dirección que se conocía como "fantasma". Igualmente estos sucesos no alteraron demasiado mi vida estudiantil. La materia que más dolores de cabeza me trajo fue Estética (con Marta Zatonyi). Y sin duda, de todos mis trabajos, los que más marca dejaron en mi recorrido por la facultad (y no todas buenas precisamente) son: un documental sobre sexo en la tercera edad "Perenne", un experimental basado en cuentos de O. Girondo "Carnalescencia", un ficcional bizarrísimo "Pancho, the movie" y otra ficción que ganó premios por todo el mundo "La Prueba". Pero sin lugar a dudas, lo que marcó tanto mi "cursada" como mi vida en general, fueron las relaciones que nacieron en ese ámbito.

MARCELA DE ZEN

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1993. PROFESORA TITULAR.
MEDIOS EXPRESIVOS

Al ser los primeros alumnos que cursábamos, sólo existían cátedras únicas y en un solo turno, e íbamos pasando de año en año los mismos compañeros. Era un grupo muy especial, casi todos ya trabajábamos en indumentaria y éramos mayores que el promedio de los alumnos que cursan ahora. Existía una profunda comunicación con la Dirección de la carrera y los profesores titulares, y más de una vez proponíamos mejoras que eran escuchadas y tenidas en cuenta.

GABRIEL BURGUEÑO

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO 2003 AYUDANTE EN CAT. FAVIO, VEGETACIÓN II

Recuerdo las clases apasionadas –entre otras– de Morfología y Comunicación (del arquitecto Savanti y de la profesora Rodríguez Carrera). Eran teóricos que estimulaban la creatividad de cada uno, provocaban una mezcla de atracción apolínea hacia la disciplina de la morfología y el diseño en general y un impulso dionisíaco por explorar en nuestros rincones luminosos y oscuros las ideas que se plasmarían en dos o tres dimensiones.

DAMIÁN VINSON

ARQUITECTO
EGRESO, 1989. AYUDANTE CAT. SÁNCHEZ GÓMEZ. DISEÑO I A V

Recuerdo la magia de los talleres masivos desde el año de ingreso (Cátedra Baudizzone-Manteola, taller Daitch), para mí, llegado del interior. Recuerdo la escala de la Facultad y esa cálida masividad, que debo reconocer, siempre me trató bien, no me puedo quejar. Sentirse uno mismo entre tantos, reconocer tanta individualidad entre tanta masividad, así se vivía el trabajo en el taller y la labor de los docentes que menciono. Recuerdo los cinco diseños cursados en la cátedra Sánchez Gómez, Berdichevsky, Lopatin, y alguna frase como "Trabajamos bajo el tejido cultural del movimiento moderno" (dicha por los titulares). Recuerdo a ese triunvirato que se mantiene joven e intacto al día de hoy. Recuerdo los dos años de historia cursados en la cátedra Fernández y su Adjunto Maestripieri y su forma no enciclopedista de enseñar la materia. Recuerdo particularmente a Javier Sánchez Gómez por su apertura de pensamiento y la integración de generaciones que eso produce.

CARLOS VENANCIO

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. TIPOGRAFÍA I, II

La "cursada" era un fiesta. Abrieron la carrera junto al CBC, el mismo año. Nadie sabía si teníamos que cursar o no. Se decidió que podían ingresar a este primer año los que tuvieran cursadas y aprobadas una cantidad de materias de Arquitectura. También podía ingresar gente de las carreras de diseño de La Plata y algunos más que no recuerdo. Ese primer año fue increíble. Tengo el mejor recuerdo de Alfredo Saavedra, con el que conocí de qué se trataba esto, y sobre todo, de Rubén Fontana, quien fue sin lugar a dudas mi gran maestro. En el segundo año la situación mejoró (¡parecía imposible!). Cursé con Norberto Coppola. Éramos 16 alumnos.
El trabajo que marcaría mi profesión fue aquel que desarrollamos en la desaparecida e histórica imprenta Anzilotti. Ellos abrieron las puertas de su empresa y nosotros trabajábamos en un proyecto tipográfico. Elegí Garamond. Era una especie de catálogo/homenaje a esa fuente. Cuando culminó aquel ejercicio, una vez entregado, no lo pude abandonar. Recuerdo que Rubén me corregía en el antiguo bar del segundo piso.

¿Qué acontecimientos significativos marcaron tu "cursada"?

CUESTIONARIO A

CARLOS CAMPOS

ARQUITECTO
EGRESO, 1988. PROFESOR TITULAR INTERINO. REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

Mi "cursada" estuvo siempre alimentada por los acontecimientos externos a la Facultad. Formábamos un grupo de estudiantes de distintas carreras que consumíamos arte y espectáculos culturales en una Buenos Aires fervorosa y esperanzada, donde todo era nuevo y posible. La Cinemateca Hebraica SHA. Para los estudiantes la entrada era muy barata. El programa cambiaba todos los días, y llegábamos a ir varias veces por semana. Conocí la obra de los directores clásicos, Fellini, Tarkovski, Godard, Buñuel, Dalí, Hitchcock, De Sica, Truffaut, y tantos otros.
El Centro Cultural San Martín y el Recoleta. Ahí expuse mis primeros trabajos. Obtuve algún premio en concursos abiertos, mientras era estudiante de los primeros años.
El TMCSM, El Teatro Colón, El Coliseo. Las obras de teatro experimental en San Telmo.

ALEJANDRA CARBONE

DISEÑADORA GRAFICA
EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. TIPOGRAFÍA I, II

Recuerdo particularmente un hecho que marcó mi destino en la docencia. Era el último año y me anoté en dos electivas: Diseño Publicitario y Diseño Editorial. Cuando designaron los horarios coincidían en el mismo día y me decidí por publicitario. En la segunda clase me resultó imposible seguir escuchando lo que se impartía como contenidos, y decidí cruzar la puerta intermedia entre los dos talleres (Editorial se dictaba justo al lado y por entonces esas puertas permanecían abiertas) y me acerqué a preguntarle a Rubén Fontana si todavía era posible cursar su materia. Rubén me dijo que sí y yo siempre se lo agradecí. El cambio fue doblemente afortunado, no sólo porque me introdujo en lo que menos conocía de la disciplina, es decir, en la vertiente tipográfica, sino porque me hizo comprender que la carrera era un conjunto de fragmentos, incluso en contradicción y que también nosotros, los alumnos, éramos responsables de articularlos con sentido.

VICTOR PETERLE

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. AYUDANTE CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

En los últimos años de mi "cursada", me cuestioné seguir adelante con la carrera. Tuve la oportunidad de conocer a una profesora que sin saberlo, me ayudó a reencontrarme con la profesión y hasta me dio la oportunidad de desarrollarme en la docencia, área en la cual jamás pensé que podía participar.

VERÓNICA FIORINI

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1996. PROF. TITULAR INTERINA. DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

Considero invaluable el esfuerzo de todos aquellos profesores que incentivaron no solamente la posibilidad de diseñar un objeto/vestimenta sino el desarrollo de un pensamiento capaz de contextualizar, relacionar y sintetizar ideas. Entre otras materias, Medios Expresivos, Comunicación y Crítica constituyeron aportes imprescindibles a nuestra formación, partir de transferencias de esquemas cognitivos de otras disciplinas al campo de la indumentaria.

CECILIA MAZZEO

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. MORFOLOGÍA I, II

Los contenidos desarrollados por muchas de las cátedras estaban a mitad de camino entre Arquitectura y Diseño, hoy después de un gran trabajo realizado por los docentes se han afianzado en su pertinencia al campo disciplinar.
En este contexto, el trabajo compartido en el taller era la mecánica habitual, la discusión sobre trabajos propios y ajenos fueron creando la base para mi actual rol docente, aún si, en ese momento éste no me parecía una alternativa posible... Hoy no me parece posible otra alternativa.
Muchos acontecimientos repercutieron en la Facultad en estos años, los diferentes gobiernos, las condicionantes económicas, las tradiciones, los cambios tecnológicos, los nuevos enfoques teóricos, los viejos referentes, los nuevos referentes, todo tuvo cabida y todo participó en la construcción de lo que la disciplina es hoy.

DAMIÁN PÉREZ

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO, 2002. DOC. DE TOPOGRAFÍA. FACULTAD DE AGRONOMÍA, UBA

La "cursada" de Ecología del Paisaje. El ingeniero agrónomo Rolando León nos enseñó que en el mundo hay otras acepciones para la palabra "paisaje" que no están tan ligadas a lo estético como nos enseñan en el resto de la carrera. Esta materia me "abrió la cabeza" a otras posibilidades y a una concepción más "regional" de nuestra profesión. En esa "cursada" aprendimos a ver el paisaje como un sistema donde el hombre cumple un papel importante como organizador del mismo; paisaje que, con su planificación y acciones, puede mantenerse estable o ser cambiado para siempre.

DANIEL CALLEGARI

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO 1991. AYUDANTE. CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Mayo de 1990: sorteo para servicio militar. A minutos de comenzar la clase de Proyectual estaba escuchando mi *walkman* rojo. La radio dice "nº de orden: 519"; yo. "nº de sorteo: 135". ¡Me salvé!. Gracias al festejo, fue el día que más gente conocí.
Noviembre de 1990: levantamiento militar. Vivía en una pensión a una cuadra de Plaza de Mayo y a tres cuadras del Edificio Libertador, que estaba tomado. Era lunes y llegaba a la estación Retiro desde mi ciudad. Dejé el bolso y fui a Ciudad Universitaria. Cursé y volví a Retiro sin enterarme de nada de lo que pasaba. Fui a la pensión en subte. Luego de recorrer varios metros debajo de la plaza salgo frente al Cabildo y se escucha ¡Ra ta ta ta ta!. Ruidos de disparos de una ametralladora. Y lo único que se me ocurrió hacer fue soltar el bolso, tirarme al piso y colocar los brazos sobre la cabeza. Ese día me asusté bastante. Diciembre de 2001: saqueos y cacerolazos. Era 19 de diciembre de 2001. Todo el día hubo saqueos y se había declarado el Estado de Sitio. A la noche De La Rúa hablaba por Cadena Nacional y se producía el gran cacerolazo que echó a Cavallo. Ese día juré como Diseñador Industrial.

VALERIA MELON

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO 1999. ADJUNTA CAT. SAAVEDRA. DISEÑO GRÁFICO I A III

Definitivamente lo que más me marcó en la carrera fue la "cursada" de Diseño en la cátedra Saavedra ya que estoy en ella desde hace catorce años (una barbaridad).
Creo que la razón fue la forma de concebir la actividad del diseño no en forma aislada, sino relacionada con el contexto natural, político y social. Algo que ahora me toca practicar desde el otro lugar: enseñar la importancia de la articulación del proceso proyectual de diseño con otras áreas del saber como la historia, la sociología, la antropología, la filosofía y también la biología, la física o las matemáticas.
Confrontar la propia experiencia con la experiencia colectiva para alcanzar un espíritu crítico. Esto me parece definitivo en la era de las recetas milagrosas, los discursos únicos, los clichés y el *ready made*.

CUESTIONARIO

04

> ¿Por qué elegiste esta carrera? ¿Cómo la imaginabas?

VICTORIA MIGLIORI

ARQUITECTA
EGRESO, 1992. AYUDANTE CÁTEDRA DAITCH. ICP I, II, CBC

MARCELO SAPOZNIK

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. DISEÑO GRÁFICO I A III

Ya había estudiado Diseño Gráfico en la Escuela Panamericana de Arte, y creía que la llegada de la carrera a la Universidad de Buenos Aires era el paso natural y necesario.

ANABELLA RONDINA

DISEÑADORA INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. ADJUNTA CÁTEDRA LEIRO. DISEÑO INDUSTRIAL I A V

Elegí la carrera intuitivamente. Realmente hoy, 13 años más tarde, creo que no tenía muy en claro de qué se trataba. Sí imaginaba que podría ser una carrera que desde lo proyectual me permitiría realizar algún aporte social. No era de las clásicas carreras conocidas por todos, y si bien ahora es más popular, aún me resulta una experiencia interesante el escuchar las suposiciones que respecto de mi profesión hace quien pregunta por ella.

PAULA ARELLA

DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO
EGRESO, 1999.
JTP DE GUIÓN I. CÁTEDRA SCHROTT

Es una larga historia. Cuando terminé el secundario me inscribí en el CBC para Biología (quería ser genetista y salvar a las nuevas generaciones de las enfermedades genéticas). Hasta que un día, a pocos meses de empezar el CBC, me pregunté cómo sería mi vida siendo bióloga. La imagen que me apareció en la mente no me gustó para nada. Me propuse pensar una imagen que me agradara y cuando apareció hice lo que no recomiendo a nadie que haga: agarré la guía del estudiante. 36 carreras estaban en mi lista y quería empezarlas todas mañana. Me costó medio año decidir la carrera ganadora. Fue DIS porque sospechaba que me abriría las puertas a todas las demás. No es una carrera cerrada, que una vez que la hiciste te das cuenta de que los últimos años sólo pensaste, viviste y aprendiste de una sola manera. Sobre todo para mí (soy guionista), DIS me dió las herramientas de una profesión, pero me da permanentemente la libertad de estudiar e investigar otras millones de cosas con la sabia excusa de incluirlas en los guiones.

MARCELA DE ZEN

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1993. PROFESORA TITULAR.
MEDIOS EXPRESIVOS

GABRIEL BURGUEÑO

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO 2003 AYUDANTE EN CAT. FAVIO. VEGETACIÓN II

En parte por el costado biológico de la carrera. Hice el secundario en la Esc. de Jardinería C. M. Hicken, y ese mundo que representaba para nosotros el Jardín Botánico C. Thays, nos inculcó tal pasión por la vegetación que sentí la necesidad de continuar en esa línea. Lo clave de Diseño del Paisaje fue amalgamar este aspecto ambiental y científico con el espacial y proyectual del aspecto creativo.

DAMIÁN VINSON

ARQUITECTO
EGRESO, 1989. AYUDANTE CAT. SÁNCHEZ GÓMEZ. DISEÑO I A V

Elegí Arquitectura por ser una disciplina que congenia el conocimiento preciso científico con la libre expresión, la objetividad y la subjetividad, es una disciplina que mantiene el diálogo entre la transgresión y el sentido común, y eso debo reconocer que me divierte mucho.

CARLOS VENANCIO

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. TIPOGRAFÍA I, II

Creo que no elegí Diseño. Diseño me eligió a mí. Había dejado Arquitectura, estaba estudiando fotografía y pensé que diseño podía ser una alternativa. En realidad me atraían las "letras" (tipografía no entraba en mi vocabulario), pero la verdad es que cuando uno abandona una carrera, cuando decide cursar una nueva, tiene menos expectativas y la elección por la nueva tiene menos implicancias que en un primer momento. Uno ya aprendió que equivocarse no es tan grave y que todo sirve.

¿Por qué elegiste esta carrera? ¿Cómo la imaginabas?

CUESTIONARIO A

CARLOS CAMPOS

ARQUITECTO
EGRESO, 1988. PROFESOR TITULAR INTERINO. REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

Me gustaba una placita frente al edificio de Fabricaciones Militares, en la avenida Figueroa Alcorta y Salguero. Era una espiral rampada, diseñada por Roberto Burle Marx. La demolieron y en su lugar construyeron el Malba de Costantini, y Fabricaciones Militares es un conjunto de *lofts*. Me gustaban las obras de Solsona. La rampa cilíndrica de ATC por Tagle, que bajaba entre los árboles, que Fate estuviera toda enterrada y el conjunto Rioja. Me gustaban los dibujos de Minond en el libro *Perspectivas*. Sabía algo de la Escuelita y quería saber más de todo. Quería dibujar bien y tener un aerógrafo. Quería inventar, diseñar objetos, edificios, muebles, lámparas, cafeteras. No se por qué imaginaba que la Arquitectura era tan vasta que en ella cabía el cine de Woody Allen o de Tarkovski, la musica de Varese o de Eno, la Topología, toda la Psicología, los cuentos de Cortázar o de Ballard, la pintura de Klee y los dibujos de Rossi y de Sábat.

ALEJANDRA CARBONE

DISEÑADORA GRAFICA
EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. TIPOGRAFÍA I, II

Como arquitecta conocía los trabajos de Ronald Shakespear que se venían publicando en la revista *Summa*, básicamente de "señalética" (perdón, "señalización" porque esa palabra no se había inventado, todavía).
Según lo que yo sabía, –o intuía por aquel entonces–, el diseño gráfico se ocupaba de marcas... y de afiches... y de portadas de libros. De alguna manera compartía la borrosa e imprecisa sensación de que existía alguna conexión entre la gráfica y la publicidad.
A priori, lo que menos me atraía era el diseño de identidad. En la Facultad aprendí a conocerlo y fue lo que marcó mi actividad de los primeros años.

VICTOR PETERLE

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. AYUDANTE CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Jamás me detuve a pensar en cómo me imaginaba la carrera, creo que surgió de forma natural. Mi formación siempre estuvo relacionada con la industria. De chico iba a la fábrica de mi familia en donde se desarrollaban productos propios o para terceros. En definitiva, creo que eso fue lo que me marcó y encontré en el diseño industrial, una profesión a través de la cual canalizar todas esas vivencias.

VERÓNICA FIORINI

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1996. PROF. TITULAR INTERINA. DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

A diferencia de lo que ocurre en la actualidad, no existían medios de comunicación que alentaran el diseño de indumentaria y tampoco existía una demanda madura por parte de la industria de diseñadores de esta área.
La imagen previa que tenía de la carrera estaba completamente ligada al imaginario social respecto de la misma y, por ende, altamente fragmentado. Por una lado, imágenes de diseñadores internacionales de envergadura como J. P. Gaultier, I. Miyake, Sybilla, parecían ser la prueba contundente de que ésta era una disciplina seria y con tradición en el resto del mundo. Por otro lado, la carrera era desconocida aún, no existían egresados y los empresarios no sabían qué era un diseñador ni cuál era su utilidad. La sensación era ambivalente: temor ante un campo tradicionalmente catalogado como "frívolo", y pasión por adentrarse en un terreno poco transitado y en formación que vinculaba aspectos funcionales, formales y simbólicos.

CECILIA MAZZEO

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. MORFOLOGÍA I, II

Me acerqué a la carrera de Diseño Gráfico, que no existía al ingresar en la Facultad, sin mucho conocimiento, sin claras expectativas pero con la íntima sensación de que mi lugar estaba allí, en el universo de la imagen y con un gran interés por adentrarme en él. Aún así, me tomé un par de años para dejar Arquitectura, por lo tanto mi ingreso a la carrera coincidió con el «aluvión» de estudiantes que inició su "cursada" en 1987. Los talleres no daban abasto, las teóricas eran multitudinarias y las inscripciones, un desafío para valientes. Los cursantes teníamos las edades y orígenes más disímiles, carreras cursadas a medias, años de espera mientras se creaba la carrera, idóneos buscando validar su saber, una «fauna» de lo más fascinante

DAMIÁN PÉREZ

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO, 2002. DOC. DE TOPOGRAFÍA. FACULTAD DE AGRONOMÍA, UBA

La elegí por vocación, un poco en contrapunto con lo que había estudiado en la escuela secundaria (técnico mecánico) ya que no me había gustado. La Arquitectura me atraía, pero mucho más me atraía todo lo relacionado con los espacios abiertos y con la naturaleza. Por eso empecé la carrera de Agronomía, pensando en realizar luego la especialización en Diseño del Paisaje; sin embargo la producción vegetal tampoco me gustaba. Por eso, en cuanto pude me cambié de carrera intentando homologar materias de Agronomía para Diseño del Paisaje. No me imaginaba demasiado cómo iba a ser la carrera, lo que imaginaba es que me iba a costar muchísimo cursar las materias proyectuales ya que no me consideraba bueno en expresarme dibujando. Sin embargo, con la práctica y las técnicas enseñadas no tuve esas dificultades esperadas y temidas.

DANIEL CALLEGARI

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO 1991. AYUDANTE. CATEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Nací en Casilda, Provincia de Santa Fe, ubicada a 50 kilómetros al oeste de Rosario. Donde nació también Horacio Pagani quien era diseñador de Lamborghini (empresa italiana dedicada a la fabricación de automóviles deportivos como el Miura, Countach y Diablo). Tuve la oportunidad de hablar con la familia de Pagani, dueños de un fábrica de pastas. La madre me contó que Horacio había empezado a estudiar Diseño Industrial en La Plata. Luego de cursar un año, dejó la carrera y se fue a trabajar a Italia. Fue entonces que decidí estudiar Diseño Industrial.
Realmente no la imaginaba de ninguna manera. No tenía idea de como podría ser una carrera universitaria de diseño. Hasta que conocí al diseñador industrial Miguel Bustillo que estaba trabajando para Dic (empresa de Rosario que se dedica a la fabricación de ómnibus de larga distancia). El me contó cómo era.

VALERIA MELON

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO 1999. ADJUNTA CAT. SAAVEDRA. DISEÑO GRÁFICO I A III

No recuerdo muy bien cuándo ni por qué elegí diseño gráfico como vocación. Entré a la universidad muy convencida y el único momento de duda fue el CBC donde todo estaba muy orientado a la arquitectura. Tuve miedo de que se tratara de una disciplina satelital o complementaria a una carrera que en realidad yo no iba a cursar.

CUESTIONARIO 05

> ¿Qué expectativas tenías cuando empezaste?

VICTORIA MIGLIORI

ARQUITECTA
EGRESO, 1992. AYUDANTE CÁTEDRA DAITCH. ICP I, II. CBC

A esa altura ya tenía claro lo que quería. Me fascinó descubrir que podía disfrutar estudiando, haciendo las entregas. Realmente me gustaba.

MARCELO SAPOZNIK

DISEÑADOR GRAFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. DISEÑO GRÁFICO I A III

Mi única expectativa era la de formarme como profesional desde el pensamiento y desarrollo académico. La Universidad me daría esa posibilidad de escuchar y aprender de los que sabían.

ANABELLA RONDINA

DISEÑADORA INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. ADJUNTA CÁTEDRA LEIRO. DISEÑO INDUSTRIAL I A V

Siempre tuve la necesidad de ejercer una profesión desde la cual poder hacer algún tipo de aporte social, y de alguna manera pensaba que, a través del diseño, podía ser posible. Cuando comencé a cursar, temí por un momento que el "*design*", en su término frío y de elite, no fuera lo que yo deseaba como carrera. Afortunadamente descubrí con el tiempo y lo vivo a diario en el trabajo que desarrollo tanto en la FADU como docente en la Cátedra Leiro de Diseño Industrial, como en la tarea en el Área Producto del Centro Metropolitano de Diseño, que esto definitivamente es posible.
Un punto a destacar es que, paradójicamente, la "cursada" de Diseño Industrial coincidió con uno de los peores períodos de destrucción del sistema productivo. Este hecho concreto, de mantenerse, transformaría a la carrera de "Diseño Industrial", en sólo de "Diseño".

PAULA ARELLA

DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO
EGRESO, 1999.
JTP DE GUION I. CÁTEDRA SCHROTT

Todas

MARCELA DE ZEN

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1993. PROFESORA TITULAR.
MEDIOS EXPRESIVOS

Pensé que iba a encontrar todas las respuestas a los problemas que se me presentaban diariamente en el trabajo como diseñadora. Algunas llegaron, otras no. Pero esa carencia se convirtió en uno de mis objetivos como docente. Lo que sí encontré es lo que nunca me había imaginado: un cambio de pensamiento hacia lo "universal", una transformación profunda del ver, analizar, resolver y proyectar.

GABRIEL BURGUEÑO

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO 2003 AYUDANTE EN CAT. FAVIO. VEGETACIÓN II

Siempre pensé que la Facultad me daría recetas, información, documentación y referencias de antecedentes de la especialidad. Lo increíble fue descubrir que además de muchos de estos elementos, la Facultad me dio métodos (que conforman el pensamiento de un planificador del paisaje), que pude aplicar con eficacia

DAMIÁN VINSON

ARQUITECTO
EGRESO, 1989. AYUDANTE CAT. SÁNCHEZ GÓMEZ. DISEÑO I A V

La misma que puedo tener ahora o más adelante, seguir apasionado en esta profesión, en la que siempre se sigue aprendiendo y el trabajo cotidiano la hace bastante querible. Tenía también la convicción de que la arquitectura es una disciplina necesaria, con infinidad de problemas por resolver en ese campo, en los distintos sectores de la sociedad.

CARLOS VENANCIO

DISEÑADOR GRÁFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. TIPOGRAFÍA I, II

¿Qué expectativas tenías cuando empezaste?

CUESTIONARIO A

CARLOS CAMPOS

ARQUITECTO
EGRESO, 1988. PROFESOR TITULAR INTERINO. REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

Esperaba la exigencia, la inteligencia. La destreza, el reconocimiento, el éxito (que es poder hacer lo que uno quiere), la diversidad, la multiplicidad, la invención. Esperaba poner en aprietos a mis docentes con mis preguntas. Quería hacerme un lugar. Siempre quise pertenecer, y siempre supe que para eso había que perseverar, permanecer, resistir y trabajar mucho.

ALEJANDRA CARBONE

DISEÑADORA GRÁFICA
EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. TIPOGRAFÍA I, II

Muchas, como todos nosotros, porque el aire que respirábamos estaba lleno de expectativas y proyecciones de realización.
En mi caso particular consideraba que tenía incorporado un pensamiento proyectual compartido por todas las áreas de diseño, pero reconocía que había aspectos de la disciplina gráfica que necesitaba aprender a manejar.
Más allá de que quienes estudiamos por esos años hayamos evaluado como más o menos feliz la formación recibida, lo que no voy a dejar nunca de agradecer y de reconocer a quienes fueron mis docentes es la convicción que nos supieron transmitir de entender a la actividad del diseño con mayúscula, de ser ambiciosos en el alcance de nuestro trabajo, de imaginarlo en crecimiento y replanteo constante.

VICTOR PETERLE

DISEÑADOR INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. AYUDANTE CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Desarrollar mi profesión desde la continuidad que le pueda dar al "tallercito" que con tanto sacrificio inició "il nonno" y que hoy, a pesar de todo, tratamos de llevar adelante con mi padre y mi hermano.

VERÓNICA FIORINI

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1996. PROF. TITULAR INTERINA. DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

Las expectativas estaban ligadas a las de mi generación en tanto éramos los primeros estudiantes de Diseño de Indumentaria y Textil. Queríamos formar parte de una carrera que combinara teoría y práctica, que desarrollara proyectos innovadores y que pudiese ganar un lugar dentro y fuera de la FADU. Existía un compromiso fuerte que se materializaba en la alta participación de los estudiantes para la optimización de las decisiones que involucraban la oferta académica y los planes de estudio de esa etapa inicial.
El objetivo principal giraba en torno a la posibilidad de trabajar, una vez graduada, en el área de producto en una empresa y que los empresarios comprendieran que era necesaria la figura del diseñador para la generación de proyectos más rentables y con valor agregado. Mi generación era consciente de que éramos los primeros diseñadores en el mercado y de que íbamos a incorporarnos a la industria aún cuando la década de los 90 fuera una era de importaciones y de copia del diseño internacional.

CECILIA MAZZEO

DISEÑADORA GRÁFICA

EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. MORFOLOGÍA I, II

DAMIÁN PÉREZ

LIC. EN PLANIFICACIÓN Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO, 2002. DOC. DE TOPOGRAFÍA. FACULTAD DE AGRONOMÍA, UBA

Pensaba que el ejercicio de la profesión me daría la satisfacción de trabajar siempre en lugares y proyectos distintos, utilizando la creatividad para solucionar problemas a través del diseño, el aprender a moldear el espacio para crear lugares bellos y armónicos, para hacer de este mundo un lugar mejor. Esperaba encontrar conocimientos novedosos y únicos, que no hubiera podido hallar en otro lugar.

DANIEL CALLEGARI

DISEÑADOR INDUSTRIAL

EGRESO 1991. AYUDANTE. CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Quería adaptarme rápidamente a la vida de Buenos Aires, conseguir pronto un trabajo que me ayudara a cubrir mis gastos, recibirme en cinco años y antes de cumplir 23 estar trabajando como diseñador industrial. No logré ninguno de los objetivos.

VALERIA MELON

DISEÑADORA GRÁFICA

EGRESO 1999. ADJUNTA CAT. SAAVEDRA. DISEÑO GRÁFICO I A III

Tenía muchas expectativas, sobre todo con respecto a la profundidad de la formación universitaria de una carrera tan nueva. Vengo de una familia donde todos habían elegido carreras tradicionales. Eso pesaba. Por suerte me encontré con grandes profesores como Alfredo Saavedra y también Alberto Oneto, Carlos Macci, Liliana Forbes, Rubén Fontana, que tenían mucha experiencia y un profundo compromiso con lo que hacían y me enseñaron sobre todo la importancia de observar, de repensar y de buscar respuestas nuevas.

CUESTIONARIO

06

> ¿Qué representó para vos el inicio en la docencia?

VICTORIA MIGLIORI

ARQUITECTA
EGRESO, 1992. AYUDANTE CATEDRA
DAITCH. ICP I, II, CBC

La continuidad con la Universidad. Fue un consejo de mi padre que siempre agradeceré.
Con relación a la carrera considero que está estancada y muy cerrada en sí misma. Con poca capacidad de mirar alrededor.
Con respecto a la docencia veo devaluada su situación. Creo que es imposible despegarse de lo contingente para poder ocuparse de lo trascendente. Hay muy poco incentivo, no hablo sólo de sueldos. El hecho de que no se vea la actividad docente en la universidad como un trabajo, sino más bien como un complemento hace que se le dé (demos) poco valor.

MARCELO SAPOZNIK

DISEÑADOR GRAFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO, DISEÑO
GRÁFICO I A III

La docencia llegó para cubrir la tercera pata de desarrollo de la disciplina: la profesional, la gremial y la formativa; lo que me ha permitido un desarrollo integral de la profesión. Veo a la profesión en su momento más crítico, se ha puesto en duda la dimensión y alcance del diseño. Además la crisis económica ha hecho que las grandes estructuras se reduzcan. La prestación de servicios se ha atomizado, de manera que la competencia resulta desigual y desequilibrada. La carrera no ha acompañado las necesidades existentes en el mercado, los objetivos no se han revisado, y los programas han cambiado o actualizado por el interés particular de cada cátedra. La carrera, al igual de lo que sucede en otros ámbitos de la profesión (asociaciones gremiales por ejemplo), se ha desdibujado por la falta de presencia pública. En un país en reconstrucción, el rol del diseño desde lo académico y gremial debería ocupar un primer plano. La docencia está más consolidada que en sus comienzos. Existen espacios de reflexión, debate e intercambio. Aunque también está menos comprometida que en los inicios. Menos eufórica, más aislada.

ANABELLA RONDINA

DISEÑADORA INDUSTRIAL
EGRESO, 1991. ADJUNTA CATEDRA LEIRO.
DISEÑO INDUSTRIAL I A V

Siempre consideré a la UBA como una institución con una alta calidad de enseñanza, dada por el nivel de su cuerpo docente. Poder integrar un equipo docente representó un gran honor.
En relación con la profesión, espero que su resurgimiento vaya de la mano con el renacer de la industria. Se necesitan mutuamente si se quiere obtener como resultado productos competitivos de calidad y con posibilidades de ser exportados en el futuro.
Creo que la carrera necesita de actualización y vinculación con el medio productivo. El cambio se va generando de a poco. En nuestro desempeño docente en la cátedra del arquitecto Leiro hemos introducido desde hace varios años el diseño sustentable y la gestión estratégica de diseño en la carrera de grado.

PAULA ARELLA

DISEÑO DE IMAGEN Y SONIDO
EGRESO, 1999.
JTP DE GUION I. CATEDRA SCHROTT

Ser aceptada como ayudante en una cátedra fue como llegar a la meta. En realidad poco faltó para que me diera cuenta de que era el principio de un largo camino.
Ahora, unos cuantos años después, me siento conforme con mi desarrollo y contenta de haber hecho aquel llamado en el cual me propuse por primera vez como ayudante.

MARCELA DE ZEN

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA
EGRESO, 1993. PROFESORA TITULAR.
MEDIOS EXPRESIVOS

Todavía estaba cursando la carrera cuando Liliana Baiardi me ofreció una ayudantía en Medios Expresivos I. Lo primero que surgió fue la oportunidad de devolver de alguna manera lo que me brindó la FADU: la posibilidad de estudiar una carrera en forma gratuita. Luego descubrí una vocación docente, nutrida de una amplia experiencia laboral, que me ha permitido desarrollarme teniendo como objetivo la excelencia académica. Con los años la carrera se ha consolidado y me enorgullece haber participado de su crecimiento y evolución.
Creo que en los últimos años se produjo una gran valoración y reconocimiento del lugar que ocupa un diseñador/a en una empresa. La gran recuperación de la industria textil y de indumentaria en el último año, como también el perfil del alumno de la carrera orientado al producto, con los adecuados conocimientos técnicos, posibilitan la excelente inserción del alumno en las empresas.

GABRIEL BURGUEÑO

LIC. EN PLANIFICACION Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO 2003 AYUDANTE EN CAT. FAVIO. VEGETACION II

Fue una manera de devolver parte de la inversión que la sociedad hace para formarnos, los gastos que implica que cada uno de nosotros estudie, se paga también con el dinero de la gente que nunca fue a la Universidad ni podrá mandar a sus hijos al nivel secundario. Debemos ser responsables en nuestro paso por la Universidad; no sólo cumpliendo con las materias, sino también evitando gastos innecesarios, ahorrando materiales y energía de los bienes estatales, exigiendo excelencia académica, devolviendo lo adquirido a la comunidad.
La Planificación y Diseño del Paisaje es una especialidad joven. Actualmente hay un creciente interés por incluir a profesionales de la especialidad en las obras que implican modificaciones del paisaje, como una manera de aminorar el impacto y manejar los recursos disponibles de modo ambiental y socialmente sustentable. Nuestra profesión aporta esa visión dinámica del paisaje, como sistema complejo, como ámbito para habitar, producir, crecer y aprender, con alcances que van más lejos del manejo estético de los recursos naturales.

DAMIÁN VINSON

ARQUITECTO
EGRESO, 1989. AYUDANTE CAT. SANCHEZ GOMEZ. DISEÑO I A V

Representó una continuidad en el aprendizaje y un grado de pertenencia a un grupo de profesores con quienes compartimos un buen lugar. Representó la posibilidad de entregar algo de experiencia y recibir cierta cuota de ingenuidad, de desprejuicio (este es el intercambio constante alumno-docente).
Hoy veo la necesidad de indagar y reforzar los aspectos que ligan fuertemente al conocimiento con la ética, en este sentido me parece bueno reivindicar o al menos no olvidar principios y momentos de la arquitectura trascendentes..., sólo con leer algunos fragmentos de Le Corbusier es suficiente para irrigar un torrente sanguíneo cargado de optimismo. Y darnos cuenta de que todavía la arquitectura es muy útil en la sociedad.

CARLOS VENANCIO

DISEÑADOR GRAFICO
PROFESOR TITULAR INTERINO. TIPOGRAFIA I, II

Significaba un peso enorme, una gran responsabilidad y una posibilidad de seguir aprendiendo vinculado a la Facultad. Comencé como docente en la cátedra de Tipografía y Diseño Editorial de Rubén Fontana, quien era mi referente. Hace de esto 17 años; nunca dejé de dar clases.
La docencia está muy devaluada. Cuesta un esfuerzo enorme mantener los planteles docentes. Con incentivos paupérrimos o nulos y los profesionales obligados a elegir entre la supervivencia y la Facultad. Se hace difícil considerar con entusiasmo una tarea que está retribuida con 100 pesos mensuales y que demanda tantos años de formación y esfuerzo. Se ha convertido en una cuestión de voluntarismo. En este contexto a mayor capacidad, mayor la dificultad para preservar los planteles docentes. Esta situación implica para las cátedras un tremendo desgaste en el plano de la formación.

¿Qué representó para vos el inicio en la docencia?

CUESTIONARIO A

CARLOS CAMPOS

ARQUITECTO

EGRESO, 1988. PROFESOR TITULAR INTERINO. REPRESENTACIÓN ARQUITECTÓNICA

Comprender que comprometerse como docente implica siempre asumir uno de los lados de la mesa del taller. No temer a ese lugar, sino buscarlo y sentirse bien en él. Ese lado corto de las mesas del taller, donde está uno solo, o a veces con alguien más. Ese lugar que todavía me sigue fascinando, de espaldas a un pizarrón, de frente a tantos rostros en sombra porque la luz viene desde las enormes ventanas, (aunque en realidad, mis primeras clases como docente fueron de noche, en el taller de dibujo de Oscar de Antoni, siendo todavía un alumno, y dándoles clase a mis propios compañeros).

ALEJANDRA CARBONE

DISEÑADORA GRÁFICA

EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. TIPOGRAFÍA I, II

Para mí, como para mucho otros, el inicio en la docencia constituía una manera de no despegarnos de la Facultad. Hacer docencia es una permanente alimentación, es un continuo ejercicio intelectual sobre el hacer. Al mismo tiempo, la enseñanza de disciplinas proyectuales es realmente fecunda cuando se comparte con una actividad profesional en el área y me cuesta imaginar cómo se puede enseñar diseño sin estar en el pulso de nuestra actividad.
Sin dudas, la profesión acusó el impacto de la acción de los egresados, pero falta muchísimo por hacer desde el punto de vista legal, laboral y académico. Hay que trabajar en la divulgación de la actividad tanto para hacer conocer a los empresarios la importancia de invertir en diseño, como para despertar la conciencia en el común de la gente de la existencia de la disciplina.
Podrá haber muchos profesionales de diseño, bien formados, con inquietudes, innovadores, pero si no tienen cabida en la sociedad con estatus de profesionales, seguiremos como hasta ahora con situación de subvaloración o deserción profesional.

VICTOR PETERLE

DISEÑADOR INDUSTRIAL

EGRESO, 1991. AYUDANTE CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

A partir de la docencia descubrí una nueva forma de vivir mi profesión que nunca había tenido en cuenta, que además me conecta con la realidad de la profesión.
La profesión del DI se encuentra en un punto de inflexión. Hoy están dadas las condiciones para que el diseño empiece a establecerse, y, de hecho, vamos en camino de lograrlo.
En cuanto a la carrera, sé que está en expansión, y tal vez hoy comience a entenderse cuál es rol del diseñador. Pienso que uno de los caminos por recorrer es el de generar más vínculos con las empresas y las pymes. Cuanto más se fortalezca esta relación más se podrá hablar de "diseño industrial".
Desde el rol de docente, creo que estamos continuamente buscando nuevas formas de encarar la enseñanza y eso es un desafío en una carrera tan joven como la nuestra.

VERÓNICA FIORINI

DISEÑADORA DE INDUMENTARIA

EGRESO, 1996. PROF. TITULAR INTERINA. DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL

El inicio temprano en la docencia fue crucial porque el deseo de transmitir ideas, de intercambiar experiencias y de contribuir a la formación de otras personas se desarrolló de manera paralela con mi formación de grado. Enseñar supone habilitar la duda permanente en tanto implica cuestionarse las verdades indiscutibles, permitiendo el acercamiento de otras líneas de reflexión y desarrollando un pensamiento complejo. Morin afirma que: "Pensar es dialogar con la incertidumbre". Considero entonces que enseñar es pensar y replantear los propios supuestos en forma constante. Sin duda, en una disciplina joven, esto se potencia de manera decisiva y define un compromiso insoslayable para quienes fuimos los primeros graduados y docentes de la carrera.

CECILIA MAZZEO

DISEÑADORA GRAFICA

EGRESO, 1989. PROFESORA TITULAR INTERINA. MORFOLOGIA I, II

Mi ingreso a la docencia coincidió con mi último año como alumna y fue en la cátedra que hoy me toca conducir; este doble rol incentivó más aún mi interés por una formación teórica más sólida que, fue encontrando algunos de sus referentes en distintos profesores.
La carrera se encuentra consolidada en ciertos aspectos y necesitada de replanteos en otros. Los cambios tecnológicos han sido absorbidos pero no analizados en profundidad. El rol profesional ha ido cambiando y la carrera no ha podido moverse con la misma velocidad. En relación con las condiciones de trabajo de los docentes, todos conocemos la mecánica de formación de los equipos. Son docentes que realizan su trabajo, por un sueldo muy bajo o en forma gratuita, y ante las distintas dificultades, abandonan la docencia. La carrera docente propuesta por la Facultad es una alternativa valiosa, perfectible seguramente, pero un punto de partida existente y posible. Creo que la implementación de concursos docentes en todas las categorías podría ser una alternativa válida para favorecer la consolidación de los cuadros existentes.

DAMIÁN PÉREZ

LIC. EN PLANIFICACION Y DISEÑO DEL PAISAJE. EGRESO, 2002. DOC. DE TOPOGRAFIA. FACULTAD DE AGRONOMIA, UBA

En pocas palabras, representó una oportunidad de crecimiento porque se crece cuando se ayuda a crecer a otros, y me permitió seguir en contacto con lo aprendido metiéndome de a poco en la vida universitaria. También me dio la posibilidad de trabajar en investigación, algo que disfruto muchísimo.
Hoy en día es complicado ejercer esta profesión, debido a que no existe delimitación de las carreras y las incumbencias en las tareas de planificación del paisaje. Estos nichos que deberíamos ocupar, están siendo ocupados hoy en día por arquitectos, ingenieros agrónomos, o simplemente idóneos.
Para nosotros, los primeros egresados, es un gran desafío el empezar a ocupar esos nichos y demostrar que nuestra formación interdisciplinaria nos habilita a encontrar soluciones y a diseñar en conjunto con otro tipo de profesionales.
Hoy en día la carrera está en una situación de crecimiento, tanto por la cantidad de alumnos inscriptos anualmente, como por el continuo mejoramiento y actualización de los contenidos de las materias.

DANIEL CALLEGARI

DISEÑADOR INDUSTRIAL

EGRESO 1991. AYUDANTE. CÁTEDRA BLANCO. DISEÑO INDUSTRIAL I

Ser docente representó una oportunidad de devolver a la Universidad todo lo que me dio. Es una manera de seguir aprendiendo y de seguir formándome como profesional y como persona. Es una actividad que me reconforta y que me permite decir que hice algo bueno. En relación con la profesión, la sociedad ha incorporado en su vocabulario la palabra "diseño". La gente consume y elige por el diseño. Los empresarios entienden al diseño como una estrategia de venta. La industria quiere fabricar productos con diseño para competir y exportar. El problema es que todavía no se relaciona al diseño con el diseñador. Esa desconexión conspira contra la verdadera inserción en el mercado laboral de los egresados. La carrera, por estar contenida dentro de una estructura mayor como la FADU, no es lo suficientemente dinámica como debería serlo. Necesita de una actualización constante en relación con la enseñanza de la tecnología. Toda la enseñanza está sostenida por esa gran base que son los ayudantes ad-honorem, que representan más de la mitad de los docentes de la Facultad. Esto debería revertirse.

VALERIA MELON

DISEÑADORA GRÁFICA

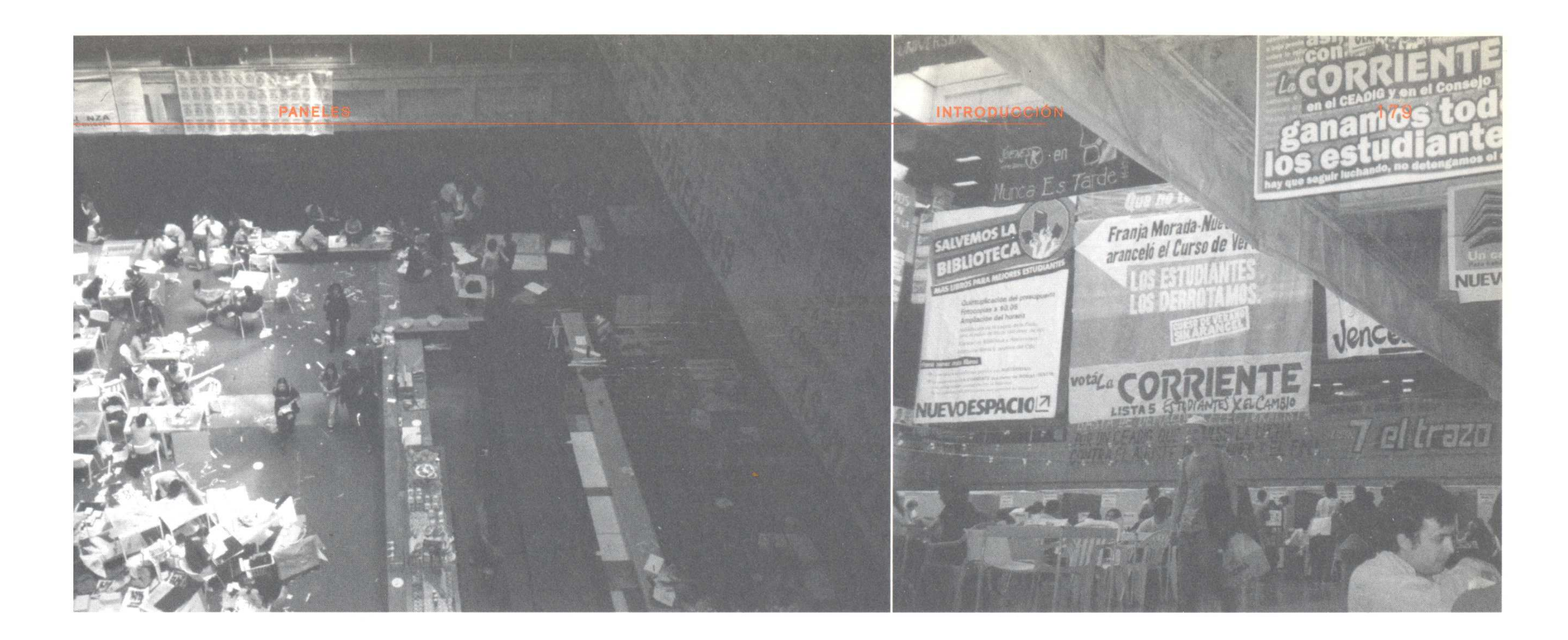
EGRESO 1999. ADJUNTA CAT. SAAVEDRA. DISEÑO GRÁFICO I A III

Comencé a dar clases al año siguiente a recibirme. Once años después, la docencia es una actividad que ocupa gran parte de mi vida profesional. Es uno de los temas más críticos ya que no han habido ni programas, ni políticas que apoyen la excelencia en este sentido. Por un lado, la inscripción de alumnos (históricamente alta) ha vuelto a crecer abruptamente desde 2001 y no ha habido un aumento de presupuesto. Entonces una enorme mayoría de ayudantes (que imparten clases como docentes) no tienen ningún tipo de remuneración por su actividad, con lo cual no se les exige desde la Facultad currículo o estatus alguno. Es una especie de voluntariado donde la responsabilidad en la exigencia de requisitos y la formación docente recaen únicamente en los profesores titulares o adjuntos de cada materia. Creo, realmente, que es uno de los temas más preocupantes ya que son justamente los docentes los que en forma directa tienen el contacto cotidiano con el alumno no sólo en su formación académica, sino también al ser su referente profesional más cercano.



Paneles

> Los tres paneles previstos pretenden articular un conjunto de opiniones de diversos invitados en relación con el tema de cada uno de ellos, de modo que operen como grandes descriptores de la temática de este número aniversario de *Contextos. 1984 - 2004. Dos décadas de diseño en democracia.*
Si bien el eje intenta ser un balance crítico de ese período en cuanto a los cambios del diseño y sus efectos en la FADU, las categorías generales de los temas pretenden plantear reflexiones más globales, en torno de las grandes categorías de lo social, lo urbano y lo cultural (categorías o campos a su vez, muy imbricados entre sí) y cómo bajo tales contextos, pudo haberse operado el pensamiento y la práctica proyectual en el mundo globalizado, Argentina, Buenos Aires y la FADU.



PANEL > CIUDAD > 7 DE NOVIEMRE DE 2003

Ricardo Blanco
Susana Saulquin
Guillermo Brea
Alberto Varas
Roberto Fernández

> Transformaciones de la ciudad y de la urbanidad: nueva centralidad, suburbanización, periferias. "Guetización" y gentrificación de ciudad, declive de la vida e identidad barrial. La ciudad terciarizada: *shoppings*, parques temáticos privatización de lo público. Barrios cerrados. La idea de los proyectos urbanos y la planificación urbano-ambiental: logros, posibilidades, fracasos. Privatización de los servicios públicos. Infraestructura, transporte, equipamientos públicos. Declinación de la vivienda social.

PANEL > SOCIEDAD > 14 DE NOVIEMRE DE 2003

Gonzalo Etchegorry
Horacio González
Leonor Arfuch
Carlos Levinton
Enrique Longinotti
Juan Molina y Vedia

> Cambios sociales de los últimos 20 años: de ciudadano a consumidor, de trabajador orgánico a cuentapropista o desocupado. Las crisis políticas de la representación y la participación. La década de "pizza con champagne" y el estallido de Diciembre de 2001. Transformaciones de lo social-institucional en la familia, el vecindario, las organizaciones. Declive de lo público y el miedo-inseguridad. Nuevas estratatificaciones sociales. El diseño y las necesidades sociales.

PANEL > CULTURA > 21 DE NOVIEMRE DE 2003

Justo Solsona
Eduardo Grüner
Andrea Saltzman
Carlos Méndez Mosquera
Enrique Longinotti

> Cambios culturales y globalización. "Macdonaldización" del mundo. El auge de lo mediático y lo espectacular virtual en detrimento de lo público real. Hipertrofia de las comunicaciones. Cambios de la estética: posmodernidades, estéticas minimalistas, la cultura figurativa de la ficción primermundista. Multiculturalismo y culturas marginales urbanas. Minorías urbanas y culturas específicas: diversificación y relativización del gusto. Global versus local: perspectivas desde Buenos Aires y la cuestión de la identidad cultural.

Ciudad

RICARDO BLANCO
ARQUITECTO. DIRECTOR Y PROFESOR TITULAR DE LA CARRERA DE DISEÑO INDUSTRIAL DE LA FADU-UBA

V

> RB | Ricardo Blanco
SS | Susana Saulquin
GB | Guillermo Brea
AV | Alberto Varas
RF | Roberto Fernández

Frente a esta invitación pensé en examinar el tema de ciudad desde la perspectiva del diseño industrial, específicamente, del campo del mobiliario urbano. Para reflexionar sobre el equipamiento urbano de la Ciudad de Buenos Aires de estos últimos veinte años, hay que hablar de lo que no se hizo.

En un momento dado, la Facultad firmó un convenio con una empresa mexicana para el desarrollo del mobiliario urbano de Buenos Aires. Nuestro equipo fue elegido. Se hicieron tres propuestas, pero la negociación quedó truncada por un problema de la empresa.

Unos dos años después tuvimos contacto con otra empresa. El contacto fue de índole profesional, pero también estaba vinculado a la Facultad, por eso lo traigo a colación. Se trataba de una empresa española. Y esta experiencia, más allá de los anteproyectos que hicimos, nos hizo reflexionar sobre la problemática del mobiliario urbano.

En el mundo hay sólo cuatro consorcios que manejan el equipamiento urbano, amén de que haya muchas empresas. Uno de esos consorcios es italiano, y todavía se está armando como para poder competir con los españoles, franceses y americanos. Así es la dimensión del problema: todo está en manos de unas pocas corporaciones.

El negocio que, en definitiva, movía el mobiliario de Buenos Aires, estaba en el orden de los 35 millones de dólares. Negocio para el cual uno de los consorcios hacía su presentación con una recuperación a diez años, y el otro, a veinte. Imagínense 35 millones de dólares puestos a diez o a veinte años, la diferencia que existe. Esto nos da la escala del problema por el lado económico. Y explica por qué, a veces, a una ciudad como Buenos Aires le cuesta tanto resolver los conflictos.

Todo está vinculado a una noción más conceptual: la dicotomía que se produce entre lo que es el diseño industrial, que tiene que hacer productos en serie, y el concepto de "ciudad" o de "lugar de ciudad". Si uno piensa en las luminarias, los semáforos, las paradas de colectivos, los basureros, los bebederos como grandes mallas superpuestas, puede imaginarse una red bastante compleja que vemos todos los días en la calle.

Desde el punto de vista del diseño industrial es bueno tener una red y producir lo más posible. Pero juega en contra de la caracterización de los lugares en la ciudad.

Siempre cuento una anécdota. Estaba en París, entro a un baño público; después voy a la estación del norte, tomo el tren a Londres por el túnel, llego a la estación de Waterloo, salgo del tren y me meto en un baño igual, pero en Londres. En realidad era como si no me hubiera movido de ciudad. Los elementos que podían ser representativos o diferenciadores estaban *globalizados*.

Todo está vinculado a una noción más conceptual: la dicotomía que se produce entre lo que es el diseño industrial, que tiene que hacer productos en serie, y el concepto de "ciudad" o de "lugar de ciudad".

Esa pérdida de identidad de la ciudad tiene que ver con una *masificación* que, producto del diseño industrial, se está solicitando para justificar su desarrollo.

Ciertos proyectos de diseño de equipamiento están efectivamente orientados hacia un proyecto de gran versatilidad. La versatilidad no es solamente un sistema de componentes que pueden articularse entre sí. Existen sistemas de matricería articulados para que las cosas salgan parecidas, pero diferentes. En España se está trabajando en ciertas combinaciones, por lo cual uno ve un objeto en Sevilla y otro en Valencia que son parecidos y distintos al mismo tiempo. Eso exige un desarrollo tecnológico muy complejo. Los españoles lo pueden hacer porque su territorio es relativamente chico y sus ciudades están caracterizadas, además, por una impronta histórica muy fuerte. Cuando esta impronta no existe, los lugares se diluyen. Mantener y reforzar la personalidad de los lugares es uno de los desafíos del equipamiento urbano.

Por otro lado, el sistema de la asignación del mobiliario urbano en el ámbito de las empresas toma distintas características que los planificadores conocen mucho mejor que nosotros: por canales de entrada a la ciudad, por densidad, por ubicación, etc. No es lo mismo la publicidad que se hace en Mataderos que en Barrio Norte, entonces los que proveen el equipamiento quieren tener determinados lugares y no otros. También hay una diversidad dimensional, además de la formal. No parece muy lógico tener una parada de colectivos en Diagonal Norte del mismo tamaño que en una calle de Mataderos. Estos son los problemas que habría que pensar cuando se encara el diseño del mobiliario urbano. El respeto y la posibilidad de caracterizar los lugares es el segundo de los temas claves.

El equipamiento urbano tiene una grave dificultad al ser repetido en diferentes situaciones. Una parada de ómnibus orientada en una dirección y a dos cuadras una parada orientada en otra dirección, no deberían ser iguales si queremos proteger a la gente de determinadas condiciones climáticas. Me parece que todo esto le da al tema del mobiliario urbano una dimensión particular de proyecto en el campo del diseño que lo hace muy interesante y, a su vez, muy difícil de instaurar por los sistemas de producción y de economía que necesita una ciudad del tamaño de Buenos Aires.

En estos últimos veinte años el gran fracaso del diseño industrial fue que ninguna de estas cosas se hizo. Hubo intentos: se licitó, se hicieron los proyectos, pero no se llegó a nada. La ciudad está desamparada en este aspecto.

Los cambios que se produjeron son superficiales y relativos. Primero, la movilidad temporal de los objetos de diseño industrial, por ejemplo la velocidad en los

> RB | Ricardo Blanco
SS | Susana Saulquin
GB | Guillermo Brea
AV | Alberto Varas
RF | Roberto Fernández

>

cambios de estilo de los autos. No está todavía previsto cómo nos afectan estas transformaciones. En la disciplina del diseño industrial se saben ciertos datos, pero no sus consecuencias. Por ejemplo: se sabe que en la ciudad, la gente está en contacto visual con 5000 objetos de diseño industrial, por día. Es un exceso y no sabemos bien cómo nos influye.

Un auto tiene alrededor de 2500 productos de diseño industrial. Cada componente que hay en un auto es un producto en sí mismo. Las manijitas y otros tantos accesorios son productos diseñados. Cotidianamente nos relacionamos con estos objetos, con una renovación que no siempre marcha pareja. Es decir, a veces el auto se modifica de una manera y los electrodomésticos, que tienen otro tiempo, se modifican de otra forma. Para terminar, creo que en el diseño de productos, en los últimos dos años, hubo una gran profusión de pequeños objetos de diseño de mucha gente joven. Diría que el 90% han salido de esta Facultad. Pero son diseños de autoproducción de una influencia bastante superficial en la sociedad, en el sentido de que no se "meten" con la industria. La industria todavía no ha recibido ese impacto. No hay una producción. Y se confunden dos términos: "producto" y "diseño". Se venden los productos, pero no se venden los diseños. El diseño es una actividad profesional. De ahí la dificultad de exportar de la que se habla en diarios y revistas y con la que no se hace nada, al menos en cuanto a los objetos. ■



Cuando se generó la Carrera de Indumentaria y Textil, también estaba la famosa discusión sobre poner el énfasis en el diseño de autor o en las series, es decir sobre la creatividad o sobre la producción.

SUSANA SAULQUIN
LIC. EN SOCIOLOGÍA. PROFESORA DE SOCIOLOGÍA DE DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL DE LA FADU-UBA

V

La Argentina, en cuanto al diseño de indumentaria y textil, no tenía ninguna tradición hasta que en 1988 se crea la Carrera en la FADU.

Hasta entonces había producción de textiles porque la industria era importante, pero eran, obviamente, textiles copiados. Se traían de Europa y se producían acá. Nuestras materias primas naturales eran excelentes: la lana, el algodón. Además, había fibras artificiales o sintéticas. La fábrica Lycra fue creada en 1975-1976 por Dupont, en Mercedes, para reemplazar al *nylon* que se usaba hasta entonces. Eran fibras realmente buenas. Nuestros hilados eran excelentes; no así los tejidos que eran malos y siguieron siéndolo durante mucho tiempo.

Con esas fibras y con esos hilados se podía hacer una producción copiada bastante interesante. Esto fue así hasta 1973, y desde ese año hasta 1976 hubo un crecimiento del 33% de la industria textil. Había una muy buena producción. Con la administración de Martínez de Hoz y su política económica que consistía en hacer del mercado financiero el ámbito privilegiado de valorización del capital, comenzó la declinación para el sector manufacturero. Para darles una idea: en el 76 el volumen físico de la producción textil era de 116,0; al año siguiente bajó a 109,4; en el año del Mundial llegaba a 85,2 y en 1989 (año en que comienza la Carrera) había llegado al punto más bajo de producción, un 34,3.

Este era entonces, el panorama del diseño textil y de indumentaria cuando se produjo la caída en picada de toda la industria. En este contexto, en la Facultad se decidió crear la Carrera de Diseño de Indumentaria y Textil, con el objetivo de generar diseño argentino de exportación. En la década de los 80 habían llegado unos créditos italianos para promocionar las pequeñas y medianas industrias.

No se podía exportar lo que previamente se había copiado, que era lo que siempre había pasado en la Argentina. En el año de creación de la Carrera comenzó el problema de la paridad cambiaria, que retrajo el crecimiento de la industria. Era frustrante, sobre todo para la FADU, que había apostado tanto. El país importaba; no exportaba. Esto produjo, durante diez años, bastantes problemas; nadie entendía muy bien hacia dónde se iba.

Cuando se generó la Carrera también estaba la famosa discusión sobre poner el énfasis en el diseño de autor o en las series, es decir sobre la creatividad o sobre la producción. Este problema siempre ha existido, no sólo en la FADU sino en todo el mundo textil y de la indumentaria. Por un lado están las tendencias de moda, que son las producciones seriadas y que están digitadas por grupos interesados en imponer determinadas cuestiones. Por otro lado está el diseño de autor, que se puede industrializar en pequeñas series.

En 2001 se produce un cambio notable en el mundo como consecuencia de la caída de las torres. Me parece muy emblemático, porque es el comienzo del fin del proceso de masificación de las personas, aunque no se verifique inmediatamente en los productos, que siguen siendo generados en series homogéneas. Pero comienza la *desmasificación*, y eso, sumado a nuestra crisis, produce en la Argentina un gran avance en el "diseño de autor". La semana que viene se van a presentar en el MALBA dos interesantes exponentes: Brandazza de Aduriz, con diseños de prendas con recorridos lumínicos, y Vero Ivaldi, que fue premio Konex el año pasado. Ambos, como muchos otros, tienen creatividad, calidad y originalidad. La FADU tiene mucho que ver con este nuevo movimiento.

A escala mundial, hay una especialización de ciudades con respecto al diseño de indumentaria, incluso de textiles. Cada ciudad compite con la otra por tener una identificación. Sabemos muy bien que la identidad es poder, y el poder dentro del sistema de la moda se da con la identidad de cada país. Así Estados Unidos, por ejemplo, asume todo lo que es diseño funcional con personajes como Calvin Klein. Italia tiene diseños sumamente sofisticados, especialmente en Milán. Francia asume algo glamoroso que queda fuera de tiempo para este momento. Londres hace punta en el diseño de autor. China es un país que está produciendo una revolución; se dice que en 2007, el 50% de la producción mundial

RB | Ricardo Blanco
> SS | Susana Saulquin
GB | Guillermo Brea
AV | Alberto Varas
RF | Roberto Fernández

> de indumentaria y textil se va a producir en China. Y que en 2010 va a ser el 80%; o sea que China va a liderar la producción de indumentaria y textil en el mundo.

Si hablamos de ciudades, yo apuesto a tres muy importantes. Buenos Aires está avanzando en diseño de autor de una manera increíble. Creo que va a poder ocupar el lugar de Londres, que está un poco detenida. Otra ciudad es Sydney en Australia, que está ocupando con su tecnología incorporada a las prendas un lugar muy interesante en diseño de indumentaria y textil. Por último, algunas ciudades chinas. Creo que Argentina, Australia y China están muy fuertes en este campo, dejando a Brasil para todo lo que sea masivo y de liderazgo en Latinoamérica.

Si no analizamos las últimas tendencias sociales, puede parecer cierto lo que decía Ricardo Blanco en cuanto a que el "diseño de autor" se agota en sí mismo ya que al no ser seriado e industrial no se lo visualiza como importante. Pero entiendo que en un contexto de *desmasificación* e individualización, los países deben enfatizar lo que los hace individuales y propios. Eso es lo que les da identidad y, en última instancia, lo que les da poder en el concierto de las naciones.

En este sentido, en la ciudad de Buenos Aires se están generando polos de diseño. Muchos son moda. Está Palermo, el antiguo barrio de Montserrat, la elegante avenida Alvear, donde se presenta el arte, la moda y la tecnología. Por ejemplo, la semana Alvear Fashion & Arts donde las firmas de la avenida Alvear como galerías de arte, casas de indumentaria, anticuarios, se unen con la últimas tecnologías de los televisores de pantallas líquidas de Bang & Olufsen. Vestidos, más obras de arte, más los equipos de esta compañía...¡Es fantástico! Buenos Aires está desarrollando un verdadero avance con el diseño. Parte es moda, puede ser, pero también es mostrarle a la gente que el diseño puede mejorar su calidad de vida; desde el punto de vista estético y desde el punto de vista funcional.

También puede pasar que el diseño se convierta en una moda y que haya moda del diseño y consumo del diseño. Hay una marca que se llama Tex, en los percheros de Carrefour, que es un diseño seriado. Aquí la tecnología ha permitido producir algo de diseño en series industriales largas. Es decir, empieza a haber algo parecido a una unión entre el diseño de autor y las series. Todavía no está consolidado, pero puede llegar a pasar. Hay muchos diseñadores nuestros que empiezan a exportar en cantidades importantes. No hablo de los miles que eran antes, pero la tecnología de ahora permite hacer series de diseños únicos. Hoy se pueden tener series industrializadas cada vez más chicas. Y desde la FADU se pueden pensar esas series con identidad nacional.

Cuando digo que la identidad es poder, no me refiero a la identidad que dan los íconos clásicos argentinos: el gaucho, el dulce de leche, el tango, la Virgen de Luján. Ni siquiera el barracán o el picote. Todas esas cosas son meras representaciones de la Argentina. Nuestra verdadera esencia está hecha de la unión de contrarios, el poder unir cosas dispares con versatilidad y generar objetos nuevos, lo que no se da tanto en otros países. Es decir: ser distintos, fabricando cosas interesantes con elementos contrarios y poco presupuesto.

Y, si además podemos vender barracán o picote, mejor. ■

GUILLERMO BREA
COMUNICADOR VISUAL DEL GCBA. PROFESOR TITULAR DE DISEÑO DE IDENTIDAD INSTITUCIONAL FADU-UBA

V

Al pensar en qué podía aportar a este encuentro desde la comunicación visual, se me ocurrió compartir un tema que me interesa especialmente: qué tipo de vínculo se construye con lo público desde lo comunicacional y cómo el modelo que ha prevalecido en estos veinte años de democracia repercutió en este ámbito particular.

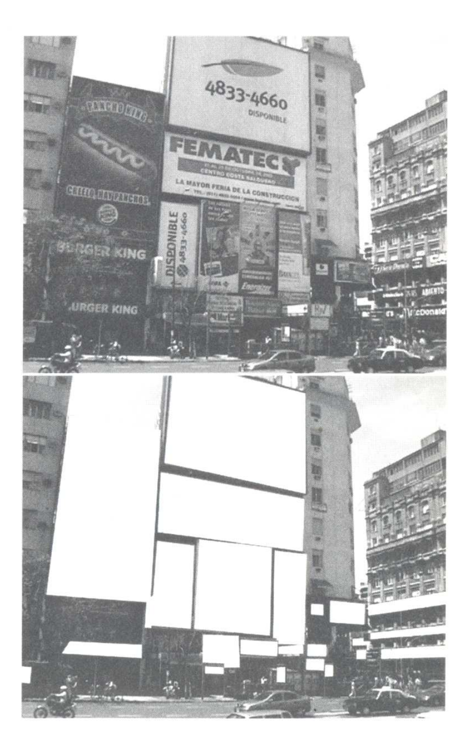
Podríamos partir de una pequeñísima tesis que, a mi juicio, es la siguiente: en la ciudad existe un doble mimetismo comunicacional. Por un lado, el Estado ha intentado captar el lenguaje discursivo de las corporaciones. En su obediente premura por parecer eficiente ha renunciado a la comunicación de su propia identidad reemplazándola por un maquillaje de corte mercadotécnico. Por otro lado, el comercio urbano también ha buscado asimilarse –a su modo– al discurso corporativo dominante. Encandilado por la lógica del beneficio inmediato ha convertido al espacio urbano que lo cobija en una "selva de símbolos" en la que impera, como es de esperar, la ley de la selva.

Así, la comunicación visual urbana ha ido degradándose en versiones que van desde lo vulgar hasta lo caricaturesco. Marx decía que la historia se presenta como tragedia y después se repite como farsa. Y a Buenos Aires no le faltan ejemplos.

Bajo la égida de lo que Max Weber llamaba "la razón instrumental" la ciudad se ha convertido en una especie de gran soporte publicitario. Frasier, el personaje de la *sitcom* de Sony se quejaba de que le habían cobrado ocho dólares por un sándwich en el restaurante de un aeropuerto y llegaba a la conclusión de que todo el sistema aeroportuario internacional era una gran fachada para poder cobrar ocho dólares por un sándwich. Hay momentos en los que sospecho que estamos en una ciudad de casi tres millones de habitantes cuyas vidas son sólo una excusa para poder aplicar publicidad.

Hasta hace poco (ahora hay más conversos que fe), criticar esto era muy difícil no sólo por la esperable respuesta de los actores del mercado argumentada en torno a un conjunto de sofismas sobre las libertades públicas y los beneficios colaterales del crecimiento; sino también por la defensa de algunos intelectuales que elogian los valores de consumo cultural transmitidos por la publicidad, aunque ellos casualmente viven en lugares donde es muy difícil encontrar un cartel. Para quienes no deseamos ser tan cultos, encontrar andenes sin televisores, boletos de colectivo sin publicidad, diarios sin volantes insertados y señales viales sin auspiciantes, es muy difícil.

La ciudad está minuciosamente tapizada con propaganda. La propaganda sigue más o menos la línea de la edificación, reelaborando el *skyline* en una suerte de escenografía superpuesta. En algún texto lo he definido como "la privatización de la mirada". Esta



C > Cartel urbano de "Maldita Cocaína".

>

C

idea de que la mirada del transeúnte es un recurso renovable que puede expropiarse sin resistencia. La lógica es muy primitiva: la que teníamos en la escuela primaria cuando alguien nos ponía su mano frente a la cara y nos decía: "Toco el aire, y el aire es libre".

La cuestión de la visión, en todas las épocas, es la historia de la relación entre el cuerpo y el poder. Los que hoy vivimos en la ciudad hacemos, como diría Comolly, "el servicio visual obligatorio". Y como el triunfo de todo código es pasar desapercibido, hacerse natural, difícilmente reparamos en lo que nos es quitado todo el tiempo. Como la publicidad es histérica, se constituye cuando se la mira; hacerse omnipresente e inevitable es su fantasía. En el film *Minority report* de Steven Spielberg, ambientado en 2020, las publicidades callejeras reconocen electrónicamente al peatón, y reclaman su atención llamándolo por su nombre. Esperemos que la Asociación de Amigos de alguna avenida céntrica no la haya visto. Esto, que parece ciencia ficción, lo conoce cualquiera que haya levantado el teléfono de su casa y haya escuchado la grabación que dice: "Soy el diputado Gómez; quiero hablar con usted...". Por más que toque la horquilla, su teléfono habrá sido transitoriamente intervenido y si necesita llamar al médico deberá esperar hasta que el candidato Gómez se calle la boca. Del mismo modo, cuando uno alquila *DVDs* editados en la Argentina, sobre todo las películas locales, paga por llevarse a su casa una publicidad de Metrovías o Aguas Argentinas de las que no hay forma de salir por más enjundia con que se apriete *play*. El futuro llegó hace rato.

El otro punto que me interesa es ver cómo esta lógica se ha filtrado socialmente y ha ido decantando en versiones cada vez más vulgarizadas; con lo cual se empobrece el paisaje urbano, pero también se empobrece el paisaje cultural.

Tengo un vecino que es un señor que se dedica a lavar vehículos. Alguien le ha soplado al hombre que no podía quedarse afuera del *marketing* y perder el tren de la historia. Mi vecino lo implementó a su modo: con un muñeco móvil. En una época el muñeco tenía por cabeza una careta de De la Rúa; pero en un acto de bajo contenido simbólico ha sido decapitado y, además, ya no se mueve. Así que ahora el hombre seguramente está pensando en comprar esos monigotes inflables con aire caliente o cualquier otra expresión de la estética tipo locutorio. Hay un dato curioso de estos veinte años. Argentina ha producido una ecuación muy particular según la cual un quiosquero, sumado a un teléfono celular, resulta ser un empresario. En la Buenos Aires de mi niñez había comerciantes. Ya no hay más: ahora todos son empresarios. Estas buenas personas, que poseen *drugstores* porque la palabra "quiosco" es poco para ellas; han

contribuido a la más impresionante transformación estética de la identidad urbana. Y ya se sabe, detrás de toda estética hay una ética.

En la vereda comunicacional opuesta debería estar el sector público. Es decir, a mí me gustaría que estuviera del otro lado. El problema es que está del mismo, porque en estos años hemos tenido un Estado que ha pensado que se puede construir comunidad sólo con comunicaciones, y comunicaciones sólo con impacto.

Traje un ejemplo paradigmático. Es un símbolo de lo que ha sido cierta forma de la comunicación pública. ¿Qué es lo que falta en este mensaje? El emisor. ¿Quién emite esto? "Maldita cocaína" pueden decir los familiares de los adictos, pero no un Estado que tiene responsabilidad sobre el control del narcotráfico. Sería como si el Gobernador de Santa Fe hubiera salido a empapelar su ciudad con carteles que dijeran: "Maldita crecida". Lo que le está sobrando al mensaje es la intención de parecerse a las corporaciones, copiando los códigos del éxito y del impacto para no hablar del oportunismo. El Estado tiene una función absolutamente diferenciada a la de una corporación. Un mensaje sin emisor ha sido formulado por creativos que ignoran (en los dos sentidos de la palabra) el sentido de lo público. Entonces tenemos la campaña del INCUCAI, donde –como bien señaló Norberto Chaves– esperar un hígado y esperar un colectivo producen el mismo nivel de nervios.

La cuestión es si hablamos de un Estado responsable o de un Estado seductor, como dice Régis Debray. O si hablamos de un Estado cómplice, como le gusta decir a algún que otro catalán. El peligro es que "cómplice" significa tanto amigo como copartícipe de un acto criminal.

Y este tipo de lógica legitima hacia abajo. Cerca de mi casa hay un cartel, al borde de un cantero de no más de 60 cm que dice: "A este cantero lo cuidan el quiosco de diarios Dany y usted". Si "a esta Plaza la cuidan Sarlanga Hnos. y usted," por qué no habría de hacerlo el pobre Dany. Debo admitir que vivo en un barrio donde la concentración de tilingos por metro cuadrado es muy alta, pero esto sucede en la mayor parte de la ciudad y está legitimado desde el Estado. Y así como esto se legitima en el campo comercial, el problema es que también se legitima en el campo estatal. Basta con ver las rampas para discapacitados que se están instalando últimamente. El funcionario desearía estampar sus manos y su nombre junto a una estrella, en cada vereda que arregla cual Hollywood Boulevard. Esto se llama "horror vacui identitario".

En estos veinte años de democracia hemos aprendido muchas cosas o, al menos, deberíamos haber aprendido. Entre todos hemos sido capaces de generar una sociedad con más del 50% de excluidos. Decir hoy –tal como mucho se escucha por ahí– que "la prioridad de inversión para las organizaciones públicas es el diseño y el *marketing*", es un insulto a la inteligencia. Aún cuando sean aquello de lo que uno vive, el diseño y el *marketing* no son ninguna prioridad de inversión pública. No sea cosa que del tatcherismo tardío pasemos al barcelonismo tardío. En todo caso, y como una forma de la esperanza, podemos pensar que si nos siguen ofreciendo espejitos de colores debe ser porque todavía conservamos algo de oro. ■

RB | Ricardo Blanco
SS | Susana Saulquin
GB | Guillermo Brea
> AV | Alberto Varas
RF | Roberto Fernández

ALBERTO VARAS
ARQUITECTO. PROF. TITULAR REGULAR DE ARQUITECTURA Y DIRECTOR DEL ÁREA ESPACIAL FADU-UBA

Después de lo que hemos escuchado, hay dos cosas que son difíciles de hacer. Una, es ser optimista, aunque los arquitectos seamos siempre básicamente optimistas; la otra, hablar de la ciudad en términos de los últimos veinte años. Si para todo porteño que se precie "veinte años no es nada", para nuestra ciudad ha sido menos aún debido al estancamiento de proyectos y obras que deberían haber marcado la evolución de la ciudad y cuya consecuencia es la ausencia, con escasas y particulares excepciones, de parámetros de comparación en el tiempo.

Pensar, en cambio, la ciudad desde una perspectiva más abierta y un poco más intemporal es, quizás, más interesante y puede abrir esa inefable cuota de optimismo que se basa en la belleza y las posibilidades de la ciudad.

Las disciplinas que se tratan en la Facultad de Arquitectura son aquellas en las que se propone, en las que se proyecta, en las que, en realidad, después de pensar y de ejercer procesos críticos, siempre hay que producir un hecho transformador.

Sin embargo, el cambio más importante que se ha producido en los últimos veinte años no ha sido, paradójicamente, físico, sino teórico: la incorporación de la idea de proyecto en el tratamiento de la ciudad. La idea de que la ciudad se puede proyectar; que la ciudad no es un organismo ni indomable ni abstracto, aunque sea complejo y tenga su propia forma de funcionamiento y de latir.

La ciudad crece de una manera casi completamente independiente. Eso fue lo que aprendimos de los procesos de control e inclusive de los de *proyectación* urbana que nos han llevado a situaciones en las que el futuro se escapa o la inacción se revela como refugio en el pasado.

La arquitectura que se hace hoy es la arquitectura del futuro. La del pasado, la buena y la mala, se ha convertido en un refugio frente a lo malo desconocido que nos puede acontecer. Quizás sea por esta razón que hoy, en el debate cultural y profesional, hay una desmesura en la cuestión de la conservación si se la compara con el descuido del futuro.

Es evidente que el patrimonio se debe cuidar. Lo que no resulta tan evidente es que la ciudad se debe construir; y ese tema parece estar fuera de las agendas políticas y de la preocupación de quienes no ven que el presente es el pasado del futuro. Lo que hacemos hoy es el patrimonio que se va a heredar. Si se hace mal o se descuida devaluamos el patrimonio futuro.

Esta formulación no debe leerse como una antinomia entre conservación y construcción de la ciudad sino que debe interpretarse como un requerimiento de equilibrio entre patrimonio y construcción.

Una primera observación sobre estos veinte años es que la muy loable preocu-

Es evidente que el patrimonio se debe cuidar. Lo que no resulta tan evidente es que la ciudad se debe construir; y ese tema parece estar fuera de las agendas políticas y de la preocupación de quienes no ven que el presente es el pasado del futuro.

pación por el patrimonio ha crecido mucho más que la preocupación por el presente de la ciudad, su espacio público y su arquitectura y que esto puede atribuirse, entre otras causas, a una debilidad del debate sobre la ciudad.

Otro de los cambios de los últimos años, que acompañó el surgimiento de las posiciones ecologistas y las cuestiones sobre la naturaleza en la ciudad, ha sido la evolución de las ideas sobre la relación de la arquitectura con el territorio. Este es un cambio muy importante. Representa un corte histórico.

La idea clásica de la arquitectura y de la ciudad como un refugio contra las inclemencias de la naturaleza nos habla de una relación de temor y veneración. En la primera mitad del siglo XX, esta dualidad desemboca en la concepción moderna de la arquitectura como artefacto y en la recuperación del suelo como una vuelta a la naturaleza.

En realidad, la concepción de los modernos sigue siendo clásica, porque continúa dividiendo las aguas. Si bien no ya dentro del principio de la mimesis, de identificación o copia de la naturaleza, sino a través de la división tajante entre naturaleza y artificio como dos esferas independientes.

Una tercera observación sobre los últimos años tiene que ver con la mayor evidencia de rasgos posmetropolitanos en los procesos en curso en la ciudad. Los procesos de surgimiento de las metrópolis empiezan a tomar fuerza a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Mediante la evolución de los sistemas de transporte se desarrolla de manera intensiva el crecimiento urbano concéntrico. Este crecimiento permite ganar territorios periféricos. Las adiciones se producen hasta que las metrópolis se saturan, se produce entonces una "crisis de implosión". Es un fenómeno que tiene mucho que ver con el fin de los procesos metropolitanos y el inicio de otros más complejos, en los cuales se pasa de procesos radiales a procesos similares a los de placas tectónicas superpuestas. Es decir, elementos que se empiezan a solapar de una manera no previsible: usos, sistemas de infraestructura, la geografía, la construcción de la ciudad.

Estos procesos son muy legibles y concretos en los aspectos urbanos. En Buenos Aires se van dando acentuados por una particularidad que es típica de las sociedades latinoamericanas: marginalización, *guetificación*, reubicación rápida de usos. Las intersecciones de los actores sociales, con sus formas de vida diferentes, producen algo "no previsto" dentro del sistema urbano metropolitano que conocemos al actuar libremente en la ciudad.

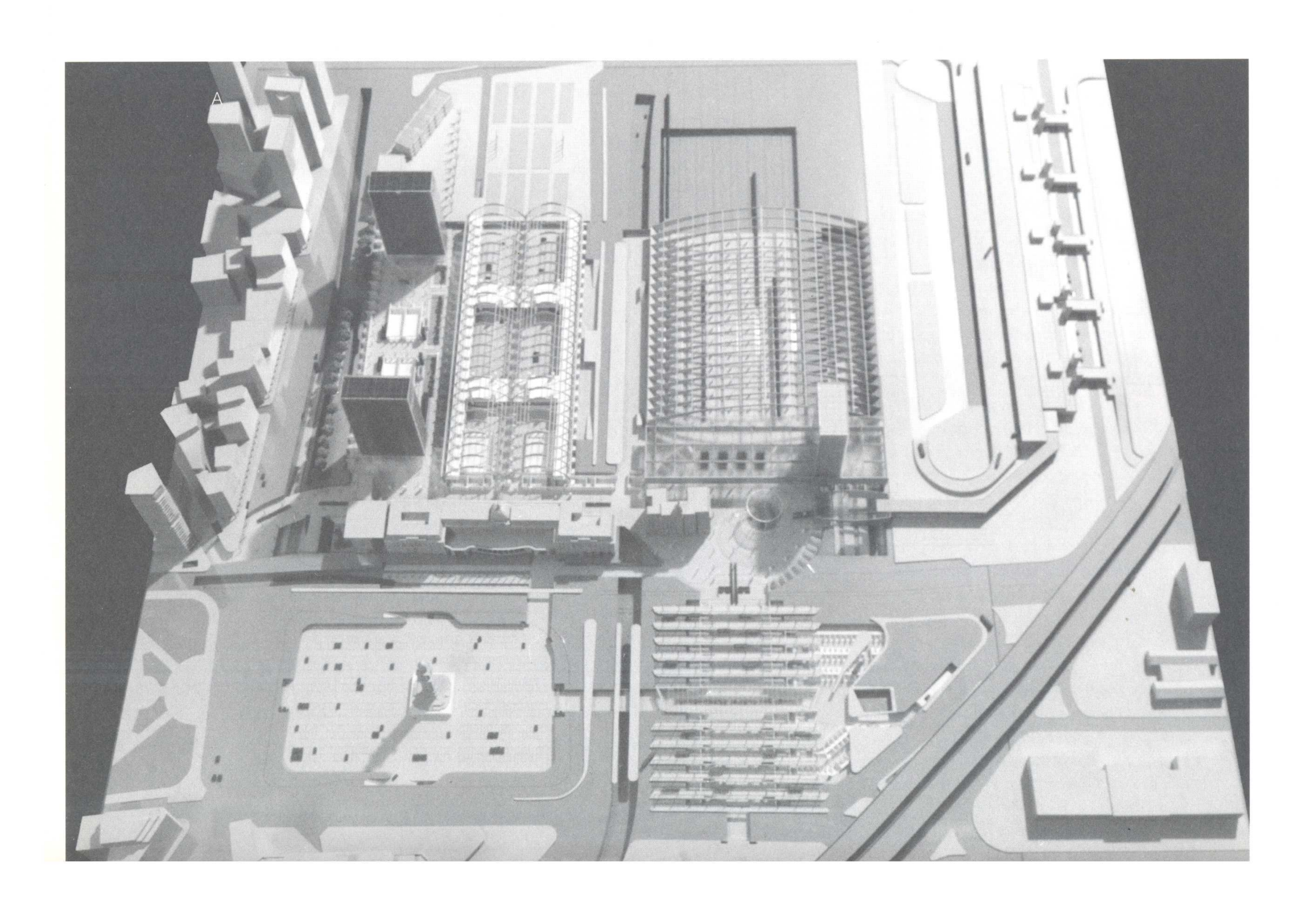
Las modificaciones que estas intersecciones producen sobre la estructura urbana implican la pérdida de los bordes planificados. La mezcla del comercio formal con el informal, el fenómeno de la vida de las "tribus urbanas" interceptadas de una manera imprevista, están produciendo una nueva ciudad. Una ciudad en la que las relaciones sociales y físicas, los espacios urbanos y la toma de decisiones estratégicas sobre qué hacer y qué no, van a tener una naturaleza diversa de la del pasado reciente.

He podido comprobarlo en proyectos de la década de los 90, como el de Retiro. ¿Cuáles son los bordes allí? ¿Una infraestructura activa? (lo contrario de Puerto Madero, que es una infraestructura muerta), ¿una gigantesca ciudad marginal?, ¿un área de renovación urbana de alto poder adquisitivo?, ¿un nudo de transporte de altísima complejidad?, o un nudo globalizado por la llegada de los cruceros y por la salida a Ezeiza (se llegó a pensar en un punto de embarque para Ezeiza y en un tren rápido que saliera directamente desde Retiro rumbo a los aeropuertos). Y eso al lado de una estructura de vialidad completamente obsoleta que había que demoler, un proyecto de autopista que tiene diecinueve soluciones y ninguna se puede llevar a cabo y una reserva ecológica construida artificialmente y de polémicas condiciones. Es el modelo más clásico de impacto posmetropolitano dentro de la estructura de la ciudad.

Estas breves observaciones sobre la ciudad se podrían sintetizar en tres cuestiones que las engloban.

A > Proyecto Retiro 1995

RB | Ricardo Blanco
SS | Susana Saulquin
GB | Guillermo Brea
> AV | Alberto Varas
RF | Roberto Fernández



La primera es el proceso de obsolescencia de las infraestructuras urbanas. Durante muchos años, después de la primera mitad del siglo XX predominó el envejecimiento y la creación de nuevas viviendas como factor de renovación urbana. Pero ahora, grandes estructuras que parecían ser fijas comienzan a volverse obsoletas. Son infraestructuras portuarias, ferroviarias o viales. Se vuelve obsoleto el ferrocarril y todo el sistema de cargas que deja de funcionar eficazmente, atrapado en el medio de la ciudad. Al trasladarlo, quedan terrenos libres que sufren el peligro de ser ocupados por una traza vial, por ocupaciones marginales o por contenedores. Son terrenos intersticiales, sin proyecto ni destino en el conglomerado metropolitano. A partir del Congreso de la UIA de 1996 se los denominó *terrain vague*, "periferias interiores" que constituyen las grandes oportunidades contemporáneas para actuar en la ciudad, con exigencia rápida de intervención debido a su inviabilidad como reservas. En estas áreas el proyecto cumple un rol esencial de preservación virtual del vacío. Donde no hay proyecto, la tierra urbana se vuelve marginal y sufre procesos de deterioro espacial y social.

El parque urbano es la segunda gran demanda pública de espacio, porque corresponde a una transformación cultural. La ciudad empieza a necesitar más espacio público para la recreación. Hace 50 años la vida era mucho más recogida, se vivía más tiempo en las "casas chorizo", en los patios y azoteas de las casas y se iba al centro una vez por semana o, quizás una vez por mes.

Esta nueva malla compleja de fenómenos culturales (conciertos de rock al aire libre, tenores que van a cantar a la cancha de polo y otras actividades que empiezan a crear alternativas distintas), también ha creado la necesidad de una mayor disponibilidad de tierra para la recreación. Son los grandes proyectos de los parques urbanos.

Palermo se hizo sobre un bañado que había que convertir en un área higiénica. El parque contemporáneo no tiene ya un objetivo higienista. En general, ocupa tierras que ya han sido usadas para otro fin. Los nuevos parques ocupan viejas fábricas, como el Citroën en París. El señor Citroën dona las tierras que ocupaba su antigua industria y por ello le conceden una densidad altísima al lado, para que pueda construir, y entonces en París hay un parque nuevo. Otras son tierras ganadas al río (como en la Ciudad Universitaria), o ganadas a una demolición (como será la prisión de Caseros).

El tercer punto de estas transformaciones es el referido al patrimonio urbano, sometido a procesos de integración con la evolución de los usos requerida por los cambios culturales y tecnológicos. Una visión muy tradicional de la conservación del patrimonio monumental es la de una recuperación estática. Pero la ciudad es móvil, especialmente en cuanto al uso potencial de los grandes contenedores urbanos. Entonces, la nueva idea de recuperación patrimonial está asociada con el reciclaje, con la resignificación de esas estructuras antiguas, para justamente permitir que el patrimonio se conserve admitiendo un nuevo uso.

Estos son los tres puntos esenciales. Una trilogía metropolitana que, en definitiva, ha generado el escenario actual de la ciudad.

¿Cómo se encara la profesión dentro de esta nueva visión? ¿Cuál es la injerencia que podemos tener los arquitectos?

Hasta los años 50 ó 60, la posición del arquitecto había sido didáctica. El arquitecto, bien o mal, tenía una concepción que traía de su saber e imponía sobre las cosas. Esta era la forma en que se vinculaba con la ciudad y la sociedad. La situación actual es distinta, el arquitecto *escanea* la realidad y busca dónde puede introducir una serie de procedimientos y visiones que tiene, acerca de cómo producir algunas modificaciones en la ciudad. El arquitecto está condicionado fuertemente por su entorno inmediato, por la "situación urbana".

Se produjo un cambio fundamental. Sin embargo todavía hay una distancia entre la evolución de nuestra disciplina y la posibilidad de tener una injerencia real en la ciudad. Todavía hay un cierto temor al proyecto, a la arquitectura. No hemos logrado difundir

>

una concepción aceptada para la intervención del arquitecto en la ciudad.

Y digo esto porque no he compartido los métodos de la planificación física tal como fue aplicada a los planes urbanos desde la década de los 50. El procedimiento quedó desacreditado porque propuso un sistema que no pudo verificar sus medios de administración del espacio urbano para generar los resultados que podían esperarse de su pretensión "científica". El sistema se reveló como absolutamente insuficiente y la vuelta a la realidad espacial de la ciudad todavía no se completa a pesar de los grandes avances de los últimos años.

Los procedimientos basados en el análisis de situaciones de corto plazo y en proyectos que van adaptándose a cada una de esas situaciones pueden ofrecer hoy un escenario posible para el manejo de la realidad espacial de la ciudad. No se puede planificar la ciudad desde una oficina, y, mucho menos con los procedimientos usados tradicionalmente.

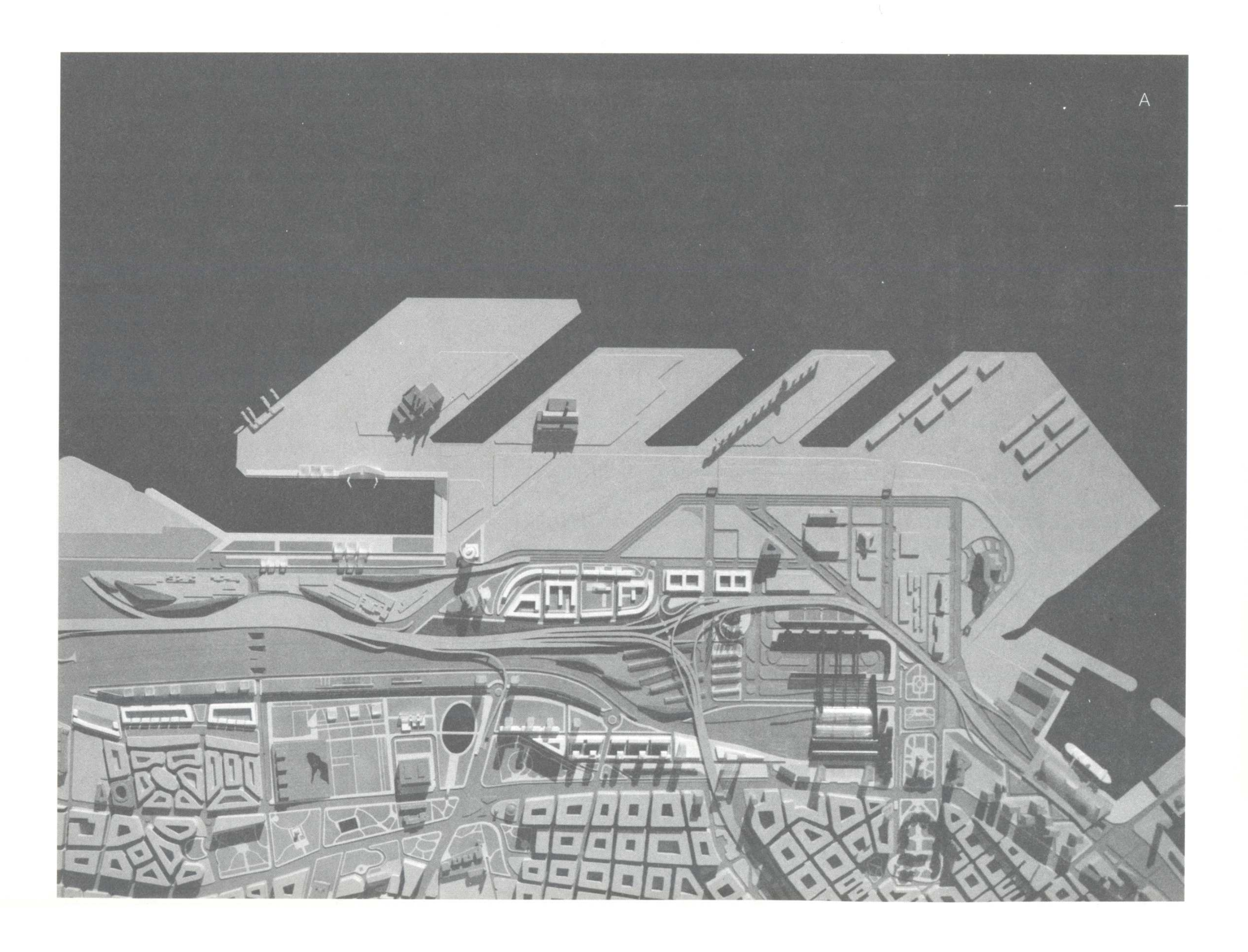
El proyecto es el corte de una idea que se tiene en un momento, acerca de cómo debería ser un lugar. Eso tiene un valor cultural, estético y económico. Es un programa espacial que a veces se construye, a veces se diluye, que se construye sólo en partes, o se cambia. Se hacen análisis de la ciudad pero no se propone un mecanismo para actuar y, finalmente, se termina cayendo en los mecanismos tradicionales que son probadamente ineficaces.

En algunos casos, hay una *demonización* de la actividad del arquitecto. Por lo que es acusado frecuentemente de querer construir obsesivamente, de proponer proyectos a mansalva. Hay una terrible confusión entre ideología y disciplina arquitectónica. Se ha producido esta confusión en medio de los procesos de participación democrática sin que haya aumentado el peso específico de nuestros argumentos.

Hay que pensar una educación para el uso del espacio público y construirlo, para que todos entiendan que la ciudad es, también, la casa común. Se vive cada vez más tiempo en la calle. La gente sale a las ocho de la mañana y vuelve a la noche; han pasado por un tren, un ómnibus, un pasaje subterráneo; han caminado, hecho las compras, se han encontrado con alguien, han ido a comer y luego a sus casas o a un espectáculo, para finalmente, a veces, encender diez minutos el televisor e irse a dormir.

El Estado debería mejorar las condiciones de vida a través de la mejora de los espacios del transporte, del espacio público y de la recreación. Convertir todo eso en un factor pedagógico para que se empiece a entender qué es el espacio común, ese espacio en el cual se lleva adelante la vida social. ■

A > Proyecto Retiro-Puerto 2000



No es casual que la "vedette" del diseño de los últimos diez años haya sido el diseño gráfico: es lo que menos fricciona con lo que cambia rápido.

RB | Ricardo Blanco
SS | Susana Saulquin
GB | Guillermo Brea
AV | Alberto Varas
> RF | Roberto Fernández

ROBERTO FERNÁNDEZ
ARQUITECTO. PROFESOR TITULAR DE HISTORIA Y SUBSECRETARIO DE POSGRADO FADU-UBA

La relación entre diseño y ciudad en la Argentina de los últimos veinte años fue un collage. Se perdió *estructuralidad*; se perdieron grandes relatos, certidumbres. De hecho, ustedes plantearon muchas cosas que no tienen resueltas desde el corazón de sus trabajos. Ya sea la discusión sobre diseño de autor y series, o entre producto y diseño. No la discusión, sino la disyuntiva que se plantea como algo de lo que no están del todo seguros. Ninguno de ustedes pudo afirmar con absoluta certeza si estos procesos son positivos o negativos, si estamos ganando o perdiendo algo.

Es una época mucho más nublada que la época moderna, que fue más ética. Y eso se traduce en todas las cosas que atraviesan estas dos décadas en relación con el diseño.

También surge de las opiniones una cierta teoría del descontrol. Ninguna de las áreas que mencionaron (el diseño gráfico, la política urbana, la indumentaria, los proyectos de arquitectura y la transformación de la ciudad) parece translucir una situación controlada. Es más, estamos practicando el diseño con relación a la ciudad en un escenario fuera de control. Los planteos de Retiro son para alguien que no está proyectando, sino que está gestionando un proyecto. Efectivamente, esa situación es muy distinta a la que tenían Newer y Thomas en 1905: una tabula rasa, bastante dinero, un plan, una idea de ciudad. Ésta era, obviamente, una ciudad más clasista, con más contención de los sectores y con menos movilidad. Hoy, en diseño, hay que intervenir en lugares que están construidos, que ya existen. Es como el relato que puede estar haciendo un periodista en Afganistán: tiene que contar y, al mismo tiempo, sobrevivir.

Las prácticas del diseño han cambiado con el contexto de la ciudad. Se han abandonado ciertas certidumbres asociadas a lo moderno. Perdimos lo moderno, y al perder lo moderno perdimos el modelo industrial, el modelo burgués, y un montón de cosas más. Digo "perder" por "terminar".

La ciudad no tiene orden. La ciudad es multiétnica. Jane Jacobs, una crítica muy lúcida, habla de poscolonialismo en las ciudades, y sostiene que Londres perdió la *londrinidad*. Londres es un mosaico donde hay un lugar de los bengalíes, que contiene, a su vez, el lugar de los *sixbengalíes*. Allí aparece una gastronomía, una arquitectura, un modo de uso del espacio público, una vestimenta y un diseño que no es el que uno asocia con Londres. Y estos cambios se viven de una manera acelerada.

Varas afirmó que veinte años era poco tiempo para el cambio de la ciudad, sin embargo es bastante en término de cambios culturales. Estamos soportando la fricción de estructuras físicas que se modelan lentamente, con cambios culturales muy rápidos. Y ese es otro modelo que nos complica.

No es casual que la "vedette" del diseño de los últimos diez años haya sido el diseño gráfico: es lo que menos fricciona con lo que cambia rápido. Se ha pasado a un comercio de *software* en lugar del comercio de *hardware*, se ha pasado de lo pesado a lo liviano. Y estas son cosas que también importan al diseño industrial. El diseño industrial, verdaderamente serial, es un diseño pesado. No sé si va a ser consumido por unas modas rápidas, pero la fugacidad de la moda también es una condición de época. Éstas son las circunstancias que atraviesan el discurso que fuimos planteando.

¿Deberíamos verlo como algo regresivo? Los que somos de más edad tenemos una tendencia demasiado nostálgica, a veces en el sentido de suponer que cierta idea de ciudad pasada fue mejor, por hablar del tema de hoy. No estoy muy seguro. Me parece que es otro ingrediente de la incertidumbre. Defendemos más morada, menos movimiento. Tal vez ya sean cosas irrecuperables.

Varas también dijo que si no vamos a poder diseñar lo doméstico, diseñemos lo público. Me parece que está bien, pero ese diseño de lo público ya no será el diseño de lo doméstico estable. ■

RB> Soy un usuario casi cotidiano de la Avenida 9 de Julio y agradezco que haya carteles, porque si no estuvieran tendría que ver cierta arquitectura que está detrás. Tal vez, sin llegar a hacer una gráfica suiza, se podría controlar que la gráfica tenga ciertos valores. La gráfica empareja muchas cosas y las dinamiza. Creo que hay que tomar eso como valor y darle alguna sugerencia de estructura que sirva. En ese sentido hay que reconocer que la gráfica y los objetos aplicados no tienen la prepotencia de la arquitectura, que una vez que se implanta ya no se toca más, y uno se pasa un siglo viendo siempre las mismas porquerías.

GB> En lo puntual, coincido en la dudosa calidad estética de los edificios que están debajo de esos elementos gráficos. En todo caso, lo que yo planteé en términos generales no era una defensa de la arquitectura post epidérmica, sino más bien la demostración de un estado de las cosas de condición cultural: el darwinismo. Llámese darwinismo social, darwinismo urbano, o como queramos entender la capacidad de apropiarnos de un territorio público y hacerlo privado. Creo que no hay diferencia entre ese uso de marquesinas y los bares que se extienden en las veredas hasta convertirse en territorio mixto, donde lo público y lo privado se mezclan sin remedio.

Me quedé pensando en lo que había planteado Varas. Si tuviera que cerrar una idea relacionada a estos años, yo hablaría como un hijo de esta Facultad.

En el año 1973, Guillermo González Ruiz hizo la primera intervención gráfica para el Gobierno de la Ciudad. También fundó la Carrera de Diseño Gráfico. Veinte años después, los primeros egresados de esta carrera hemos sido los que recreamos la imagen de esta ciudad. Bien o mal, hay una línea conductora de traspaso generacional.

La idea de partido para trabajar en la ciudad es la complejidad. El tema de la complejidad no es el mismo que el de la complicación. A cada persona que asume un cargo público habría que hacerle firmar un papel donde diga que entiende que las cosas son complejas, y me parece que habría que hacer algo parecido con los estudiantes. Es decir, romper con esta cultura de la "frazada corta", en donde algo es "esto o lo otro", y poder pensar que es "esto y lo otro" articulados y en tiempo real. No hay otra forma de planificar las cosas en una ciudad. La idea de la complejidad es una idea para instalar en el ámbito de la universidad.

AV> Roberto Fernández me hizo reflexionar acerca del tiempo de la arquitectura con relación a otros tiempos de esta sociedad. Si hay algo que ha cambiado y que va a seguir cambiando es la velocidad: de las decisiones, de los transportes, de la información. Cada vez más rápido y sin límite.

Hay acontecimientos sobre los que no se puede retroceder, ni se debe. Es el principio básico de la anti-nostalgia: el pasado es un hecho congelado. Solo puede ser valorizado como patrimonio, como memoria y como historia, en la medida en que contenga las perspectivas y los escenarios del presente.

El mundo cambia y también nuestra profesión. No cabe otra posibilidad que contemplar esos cambios. Las sociedades actuales más eficaces están hechas de microconsensos. Las operaciones sobre lo artificial son también de microconsenso. Hay una vocación de globalización imperial que impone macroconsensos. Esa visión sólo se refiere a un interés económico. No representa un futuro deseable.

Lo único que nos cabe hacer a nosotros es encontrar los medios instrumentales para crear los microconsensos. Si podemos hacerlo, a lo mejor podemos progresar, y los consensos mayores irán surgiendo como agrupaciones de adhesiones.

Todo se va pareciendo cada vez más a la biología. En el fondo, es más cibernético, y eso es natural. ■

Sociedad

GONZALO ETCHEGORRY
ARQUITECTO. DOCENTE DE ARQUITECTURA EN LA CÁTEDRA BALIERO. FADU-UBA

V

Agradezco la invitación, sobre todo porque en esta Facultad habitualmente, el espacio está abierto para los de "cuarenta y tantos" para arriba y yo tengo treinta y cuatro, con lo cual espero, continúen las invitaciones al resto de la gente de las cátedras y de los talleres, que tienen mucho para decir. En base a la temática propuesta compuse una serie de imágenes que sintetizan estos veinte años y que invitan a reflexionar sobre nuestra disciplina y su contexto.

A modo de introducción y comenzando con el ejercicio de la memoria debo decir que mi ingreso a esta Facultad en el año 88, coincide con los primeros talleres del CBC.

Luego ingresé al taller de diseño del arquitecto Justo Solsona, después de la asunción de Alfonsín; faltaba un año para que se recibiera la primera promoción de arquitectos en democracia. En ese momento se notaba que decaía la euforia del inicio. A medida que pasaban los años, y esto me parece que tiene que ver con la democracia y con la falta de su práctica, esa euforia fue decayendo por múltiples motivos.

Más o menos cuando promedió mi carrera, la cátedra comenzó a desintegrarse y empecé a ver, desde mi rol de alumno en ese ámbito, cómo se desdibujaba la idea de conjunto, de una sociedad que, se supone, debería "tirar" para el mismo lado con un fin común.

Los dos últimos años de carrera fueron en el taller del arquitecto Bucho Baliero del cual actualmente soy docente. En el 95 me recibí. Me entregó el título la arquitecta Carmen Córdova. Dos años después, la práctica democrática de la Facultad impidió que ese gobierno continuara con su mandato. La estabilidad que se empezaba a plantear comenzó a tambalear. En 2004 defenderé mi tesis de Maestría bajo la dirección del Doctor Álvaro Arrese.

Como pienso siempre en el futuro, a pesar de los errores que uno comete y los problemas que observa, me parece que estamos acá en la Universidad para revernos y desarrollar soluciones para que, entre otros, los conflictos de la práctica de la democracia no nos fagociten. Esas soluciones parten en nuestro caso del contexto del diseño. En ese sentido, las imágenes y reflexiones que desarrollo a continuación dan una aproximación visual desde lo propio de nuestras disciplinas, dentro de ese contexto del diseño, la arquitectura y el país.

La imagen de reciclado, como ustedes saben, es un conjunto de líneas que describen un triángulo concéntrico entrecortado. Esa idea del reciclado es engañosa porque jamás es concéntrico y cerrado, siempre se aporta algo nuevo. Lo asocié con el proceso de formación, del trabajo profesional, de la docencia. En realidad, cualquier actividad que uno hace en sociedad debería recibir aportes de las condiciones y de las personas que intervienen.



En los huecos que quedan entre los pequeños triángulos es donde el proceso cobra sentido. El proceso de formarse, luego, ejercer la profesión y la docencia, y finalmente retomar la formación, modifica la situación original.

Tal vez Puerto Madero sea una de las intervenciones mas simbólicas de crecimiento durante el "uno a uno". En 2001 la ecuación pasó al "cuatro a uno". La impactante imagen de Marcos Zimmerman, de una sudestada en Punta Lara, creo ilustra ese instante. La ola chocó contra Puerto Madero y la sociedad del "uno a uno".

Obviamente el choque de las olas no demuele estos edificios, ni demuele muchas prácticas incorporadas, con lo cual siguen persistiendo esa sociedad y esas prácticas "anestesiadas" de momento con las que nos toca vivir. Si bien la sociedad siempre estuvo compuesta por muchos grupos, a medida que pasa el tiempo, los grupos en su condición se polarizan, se diferencian y se enfrentan cada vez más. Lo que hace esta crisis de 2001 es, por un lado, dejar bien visible el problema de la desigualdad y, por el otro, poner en tensión a todos los actores. Con el proceso de los últimos diez años se agudizaron las diferencias, pero para hacer justicia debemos pensar, como dice Enrique Longinotti, que las crisis no se producen de un día para el otro y que el proceso tiene una raíz mucho mas larga, yo diría propia de los argentinos a rastrear en la conquista.

En cuanto a "pizza con champagne" no encuentro relación entre la pizza y la arquitectura y el champagne dentro de ese contexto. Con lo cual me quedé con el "pan y agua" que es lo que quedó después de la convertibilidad. El pan y el agua estuvieron presentes desde que se fundó Buenos Aires, significan el cultivo y el Río de la Plata, las dos razones económicas más fuertes que nos mantienen a flote. El campo está produciendo las divisas y el Río de la Plata es el que permite el comercio y le da sentido a nuestra ciudad. Esto nos hace reflexionar en que hay varios elementos que persisten a lo largo del tiempo a los que uno habitualmente o no les presta su debida atención, o no entiende el valor real que tienen.

Y refiriéndome a "adormecerse y no ver" relacionado con la práctica de la profesión, doy el ejemplo tomando el tema de la ribera de Buenos Aires con la imagen de Vigboons del año 1600. Esa imagen es coincidente con su vecina del año 2000, es el mismo punto de vista, aproximadamente la misma distancia. Ese barco holandés estaría en alguno de los pozos donde hoy están construidos los diques de Puerto Madero. La imagen tiene que ver con la persistencia y con el desdibujar y el olvidar, que también parece ser una práctica instalada en nosotros, los argentinos. Olvidar sistemáticamente. Olvidar lo que nos debiera interesar. Lo propio, el valor agregado que es imprescindible para poder seguir agregando.

Esa ciudad, o esas imágenes, son el reflejo de nuestra sociedad. La arquitectura es uno de los reflejos de la sociedad, se corporiza con los edificios, con la ciudad y con las acciones que uno hace o deja hacer dentro de ella. Hemos visto como obstaculizaban uno de los recursos y paisajes más significativos que teníamos. Evidentemente hemos hecho poco. Todavía existe, perdió la condición en la que estaba. Esto también es un reflejo, una actitud de nuestra sociedad.

Mi tesis trata sobre el paisaje, el sitio y la relación entre sitio y arquitectura. Rastrea en los orígenes, en mi caso en el Río de la Plata y el área de barrancas, las condiciones propias y su posible transformación o aporte al proyecto. A partir de ese estudio empecé a notar que hay muchísimas operaciones que son recurrentes en el área, que distan mucho de esa transformación. La transformación deriva del conocimiento y la cultura de la sociedad, y de la capacidad de ver lo propio de forma crítica, disciplinar.

El caso de la caverna, la cueva de Milodón en Chile, cerca de Punta Arenas ligada a la casa Muuratsalo de Alvar Aalto, no es ni más ni menos que la abertura de la caverna hacia el paisaje que tiene en estado virgen el entorno, la única diferencia es que hay diez mil años de distancia. Cumplen la misma función con una carga diferenciada de práctica

> GE | Gonzalo Etchegorry
HG | Horacio González
LA | Leonor Arfuch
CL | Carlos Levinton
EL | Enrique Longinotti
MV | Juan Molina y Vedia

A > Puerto Madero
B > Imagen de Marcos Zimmerman de una sudestada en Punta Lara
C > El pan y el agua estuvieron presentes desde que se fundó Buenos Aires, significan el cultivo y el Río de la Plata, las dos razones económicas más fuertes que nos mantienen a flote.
D > Pintura Rómulo Maccio.



E > Vigboons
F > Pulte Homes
G > El otro paraíso, las reservas naturales, en este caso la de Otamendi

cultural. Diez mil años de distancia con una cultura atrás, con otro conocimiento, con una disciplina y una práctica evolucionadas, la casa de Alvar Aalto es un excelente ejemplo de esa capacidad de transformación.

En ese sentido, la pampa que estamos cansados de ver, la que habitualmente es a lo sumo "ondulada", a la que no damos el verdadero valor, es en realidad un sitio marcado de cantidad de eventos históricos que han sucedido a lo largo de todo el desarrollo de nuestra sociedad, nuestra cultura y nuestro país. Esos eucaliptos están por Sarmiento, ese poste de luz está porque vinieron los ingleses con los trenes, los telégrafos, luego la luz y después el teléfono, ese cerco está porque vinieron y cultivaron la tierra y cuidaron animales. Es decir, el paisaje que parece habitual, común y casual tiene una carga cultural, resultado de largos procesos sociales, y una sucesión de operaciones que lejos de ser casuales tienen un alto valor potencial.

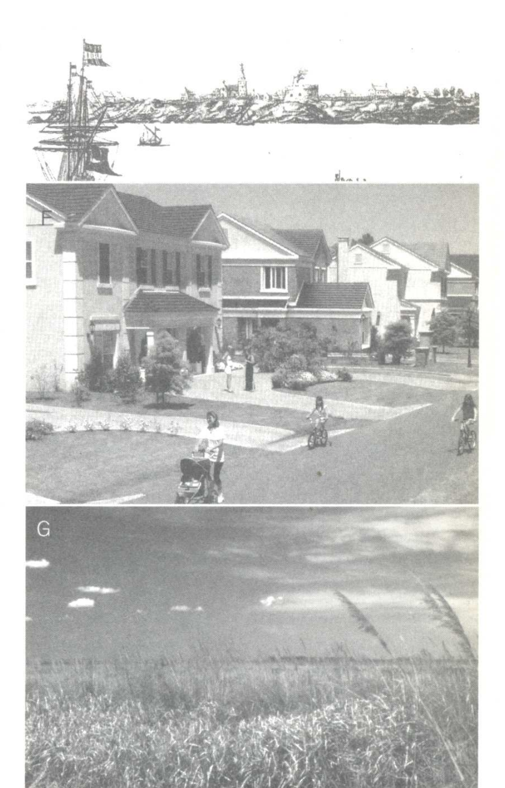
En relación con esa pampa que era el paraíso perdido porque se cultivó y se arrasó con el pastizal y porque se tapó el río con la reserva ecológica y sufrió modificaciones, a veces con más o menos criterio, la imagen de un *country* parece el intento de recuperar ese paraíso perdido de la sociedad ideal donde todos son felices. La imagen muestra las casas, una al lado de otra, todas muy parecidas, diseñadas por los mismos arquitectos, con la gente que pasea, los niños sueltos, todo fantástico. Queda claro que ese no es el país, por lo tanto dista del paraíso.

El otro paraíso, las reservas naturales, en este caso la de Otamendi en la Provincia de Buenos Aires recrea el ambiente original. Cabe aclarar que las reservas naturales en la Provincia de Buenos Aires alcanzan tan sólo el 0,3% de su superficie. ¿Cómo transformar ese país en uno nuevo?

El problema por resolver es: cómo reinterpretar todos estos problemas y rever nuestro paisaje físico, espiritual y cultural, para poder dar una respuesta un poco más fina a la realidad que nos toca.

Nosotros desde la Universidad tenemos esa la responsabilidad para con el resto de la sociedad. ■





HORACIO GONZÁLEZ
PROF. DE HISTORIA DE LA CULTURA EN LAS UNIVERSIDADES DE BUENOS AIRES, ROSARIO Y LA PLATA

> De la pequeña redacción que acompañaba a la invitación al encuentro es sumamente interesante tomar unos puntos.

En primer lugar aparece la expresión "pizza con champagne" que el compañero también citó. Esa expresión hizo su camino y tuvo una gran repercusión al punto de ser empleada en los medios de comunicación para definir una época. La definición de lo que es una época forma parte de un ejercicio permanente de historiadores y de artistas.

Apenas uno se refiere a una época evidentemente aparecen los problemas de *periodización*, de descripción, de categorización. Parece tan necesario como odioso definir lo que es una época. La expresión, además, está lo suficientemente comprometida con el historicismo como para generar ciertas molestias en un momento donde ese estilo de pensamiento no tiene demasiada fuerza ni repercusión. Por eso la omiten los medios de comunicación, aunque no pueden privarse de la definición de lo que es una época y al mismo tiempo se sienten descomprometidos de cualquier reflexión más relacionada con lo que fue el problema tradicional de las corrientes artísticas o de la historia del arte, que es definir una época y, por lo tanto, un estilo y un pensamiento. Aceptaron, con mucha facilidad, que un modo periodístico de colocar intención en las épocas fuera el modo en que se satisfacía una necesidad que, en el fondo, es una necesidad espiritual de saber cómo designar los acontecimientos globales o generales del mundo en que se vive.

De ahí que apareció "pizza con champagne" que fue un título afortunado pero de gran trivialidad, creado por una periodista que en ese momento aparecía mucho en la televisión. La expresión cuajó como un modo estilístico de definir lo que acontecía en el campo político y cultural. Vamos a suponer que lo que se llama "diseño" también puede llamarse "estilo".

En ese sentido, se puede imaginar que la definición de una época comenzaba a recargar o a enfatizar de una manera muy evidente las cuestiones de estilo por sobre las cuestiones que no serían de estilo. El pensamiento histórico anterior sabía bien de qué se trataban las cuestiones que no serían de estilo: los modos de vida como modos colectivos, la ciudad como experiencia compartida, las formas de producción material como una aventura cultural.

Pero definir una época por su estilo parecía una necesidad que estaba involucrada en los medios de comunicación, coincidente con la creación de las carreras de diseño de la Facultad, coincidente con ciertos giros que tomaban las experiencias artísticas de vanguardia, coincidente con modelos de lectura que poco a poco iban rescatando autores cuya máxima elaboración (en algunos casos de extremada sutileza) pertenecía a la *problematización* del estilo. Como el caso de Simmel en la Carrera de Ciencias Sociales que era un viejísimo autor olvidado o refutado, incluso odiado durante las épocas en que la historia aparecía con todo su poder ontológico.

La ontología es todo lo contrario de la estilística, es decir cómo se produce el ser como algo que tiene memoria, arrastre histórico, deja huellas vitales por todos lados e incluso necesita interpretarlos sin garantías de hacerlo adecuadamente. La estilística, sumamente sugestiva, aparece en planos mucho más exigentes como la creación de las carreras de diseño de esta Facultad, que son un rasgo muy evidente porque la época reclamaba un fuerte compromiso con las cuestiones estilísticas. El diseño siempre existió empotrado e involucrado en cuestiones artísticas, en modos de fabricación, en la industria sobre todo y en la historia del arte desde siempre. Pero disociarlo, crear ámbitos específicos y un lenguaje específico que laboriosamente era tomado de otras áreas, pertenecía a un movimiento ostensible de reflexión colectiva que al mismo tiempo implicaba un desasimiento de la tradición ontológica, que era la que colocaba el diseño como manifestación inmanente al campo de la producción cultural e histórica.

En ese sentido, me parece que decir "pizza con champagne" satisfacía a una necesidad explicativa que no dejaba de tener una carga irónica difícil de detectar. La expresión estaba presente en un libro muy malo,

imposible de leer, de una narración muy pobre y que, de alguna manera participaba del mismo dominio que quería criticar. Entonces, el libro tenía su importancia porque pertenecía plenamente a esa época pero con atisbos críticos que estaban inmediatamente disueltos en el mismo objeto que quería criticar. Aquello que era criticado reclamaba tener ese modo de crítica y la mención de la "pizza con champagne" suponía la mención de dos signos contrapuestos entre sí: un signo de un modo de alimentación plebeya, popular y característica de las grandes ciudades, independientemente de que fuera italiana, y el champagne supone un mundo contrapuesto. No se entendía si esa crítica apuntaba a la mezcla de contenidos extraídos de diferentes mundos culturales, uno bajo y otro alto.

Ese tipo de mezcla, en general, es festejada como una unión democrática, una apropiación de un mundo más desenfadado por parte de un mundo sofisticado y viceversa. Esa apropiación mutua que habitualmente es festejada como un procedimiento real de la cultura, acá era criticada porque estaba en manos de personas que provenían de un mundo bajo que se apropiaba de materiales altos. En todo caso, ese pensamiento estaba presente en los mismos apropiadores del material cultural alto, que provenían de aventuras políticas totalmente ligadas a cierto aventurerismo y demás. Obviamente, el tema de la corrupción era el verdadero contenido de esa expresión de "pizza con champagne".

Con este libro tendríamos una prueba interesante. Hice un intento y la verdad es que me pareció imposible de leer. ¿Por qué razón este libro resiste a la lectura? Porque si el estilismo y la crítica estilística no se hacen con una clara visión del origen del mundo estilístico o del mundo del diseño, es decir de las grandes experiencias artísticas que tienen todos a su servicio, entonces se convierten en algo absolutamente cercano a lo que quieren criticar e, incluso, con un material mucho más percudido y extrañamente de menor calidad que aquello que critican.

Pero, curiosamente, ese libro pasó a formar parte de un tipo de dicción, de un vocabulario que se esgrimía como una bandera de autorreconocimiento de un sector disconforme con el Gobierno. En este caso, podríamos decir que el libro reconocía, una vez más, el poder insidioso, oscuro y a veces inexplicable que tiene una época. Porque una época es aquello que imaginamos que produce un conjunto de acontecimientos heterogéneos bajo un signo común. Es una producción colectiva, una superproducción que no tiene dueño ni autor. Entonces el estilismo encontraba un límite muy fuerte: la estilística, pues la época recomendaba sacar del cauce social colectivo, o sea de las prácticas colectivas más evidentes, políticas o culturales, la idea de estilo para diferenciarlo y generar individuos preparados para actuar en el mundo estilísitico, que es el mundo del análisis del discurso en el campo de las ciencias sociales, el mundo de la semiología en el campo de una derivación evidente de la filosofía, el campo del diseño en la arquitectura, seguramente en las matemáticas cierto tipo de microeconomías, en la ingeniería el mundo de la informática pertenece al campo estilístico. Y el menemismo pertenecía a ese mismo campo estilístico como una especie de manifestación cultural a la cual no había que preguntarle demasiado qué modelo de destrucción tenía de las fuerzas colectivas y del interés público.

Como la destrucción fue muy profunda y en la Universidad la comprobamos a diario y hoy vivimos las consecuencias de esa destrucción, evidentemente hay que preguntarse si criticar a ese mundo a través de una opción estilística alcanzaba. Creo que acá se habla de la expresión "pizza con champagne" como de algo ante lo cual hay que pronunciarse y no como modelo o señalamiento de lo que fue esa época. No es lo mismo que decir "Década Infame", más allá de que haya sido pertinente ese rótulo, ni decir "Mayo del 68 en París". Evidentemente es señalar que a las épocas es necesario definirlas pero ya no se pueden definir sino a través de ciertas expresiones afortunadas que los medios de comunicación sostienen.

¿Por qué los medios de comunicación? Porque son los principales interesados en

GE | Gonzalo Etchegorry
> HG | Horacio González
LA | Leonor Arfuch
CL | Carlos Levinton
EL | Enrique Longinotti
MV | Juan Molina y Vedia

¿Por qué los medios de comunicación? Porque son los principales interesados en crear géneros y formatos y al mismo tiempo que se diluya absolutamente la idea de que se vive
en un época que reclama ciertos conocimientos, ciertos procedimientos y cierta forma de justicia

> crear géneros y formatos y al mismo tiempo que se diluya absolutamente la idea de que se vive en un época que reclama ciertos conocimientos, ciertos procedimientos y cierta forma de justicia. Entonces, para decir algo brevemente sobre el papel de los medios y qué hacen en ellos la idea de diseño y de estilo: los medios hablan con la idea de diseño, no tienen otra idea, es decir, género, formato.

Estas carreras de diseño tienen su réplica invertida pero complementaria en la creación de las carreras de Ciencias de la Comunicación, que son carreras muy numerosas, como la de Diseño. Las viejas carreras fueron eso también. La filosofía quiso anexar, derecho quiso anexar. Hubo un Decano de la Facultad de Ciencias Sociales que quería sacar la planchuela de mármol que tiene la Facultad de Derecho que dice "Facultad de Derecho y Ciencias Sociales". Bueno, era un Decano que estaba un poco despistado porque estaba inscripto en el mármol, pero como hay otra Facultad que se llama de Ciencias Sociales quería la exclusividad del nombre. Nadie puede tener la exclusividad de los nombres porque la lucha es una lucha de identidades, es una lucha mortal entre las facultades. Sería bueno que no hubiera tantas luchas para repensar la Universidad. Esa lucha entre diseños, se revela también por la creación de las carreras de diseño: diseño visual es una forma anexionista del cine, a su vez, las carreras de cine anexan arquitectura, ciencias de la comunicación, filosofía.

Estas anexiones mutuas son una lucha estilística, a mi juicio, de gran interés. Las sigo con pasión aunque cargan con el peligro de abandonar las cuestiones más drásticas de lo que es el ser colectivo o el ser social o, como digo un poco imprudentemente, una cierta ontología social que me parece que coloca a los problemas en términos de la memoria y de la acumulación inconcebible de hechos. Eso me parece que es una vida social.

Pues bien, la Carrera de Ciencias de la Comunicación quiere anexar el mundo circundante. Las carreras de moda también, y en el fondo, son las más anexionistas pues creen poseer el secreto de la mutación estilística de la totalidad social y productiva.

Con la idea de diseño, por fin la Facultad de Arquitectura encontró su idea de "pizza con champagne", o sea su condición anexista de todos los otros modos de conocimientos, pero no hace más que responder a lo que ya existía. La Carrera de Ciencias de la Comunicación también anexa todo. Y, en este momento, en Ciencias Sociales se vive una situación delirante, pero no declarada, con estas luchas de las viejas carreras en decadencia que se resisten a ser anexadas por la carrera nueva que, de hecho, tiene una gran capacidad de anexión y, además, dirige la Facultad. Generó por el momento el personal y el lenguaje para hablar el conflicto oscuro de la política. Entonces, es un conflicto que se habla hoy *comunicacionalmente* (el lenguaje no me gusta pero es la única opción). Las luchas están vinculadas al modo en que finalmente se descubre que la lógica del diseño está en condiciones de ser la última ratio del lenguaje para hablar la crisis de los saberes con relación a cómo son repartidos y *formateados* (esta expresión de la jerga informática también es estilística).

Este lenguaje, que proviene de las ciencias informáticas, también interviene decisivamente en el diseño, sosteniendo que hay un diseño, que es la ciencia informática. Y si no nos defendemos también nos anexan a todos. Ese saber anexa cuerpos porque tiene una gran fuerza inmaterial. No sé como Tony Negri elogia el trabajo inmaterial, eso me parece una locura y una gran deficiencia de su pensamiento que, por otra parte, me parece muy sutil en muchos casos.

El gran poder anexionista o de absorción proviene de uno de los más grandes descubrimientos técnicos de la edad contemporánea que es la recreación de la idea del tiempo a través de la velocidad de la información. La recreación de la idea del tiempo se podría hacer a través del arte, de la *periodización* política; ahora, como hay una cierta velocidad en la información evidentemente lo hace el diseño de las pantallas de informática. El impacto que ha tenido en el cine y en la televisión es enorme. La tele-

visión se defiende poniendo en pantalla la propia pantalla del televisor que transmite imágenes informáticas. Todo canal de televisión de aire tienen su pantalla informática y un chico de barbita diseñado como informático, que aprieta los botones y cuenta qué pasó en Internet como se cuenta qué pasó en otros diarios.

Estas coaliciones de saberes no son tranquilas y pacíficas. Son muy interesantes porque han creado un conjunto de carreras inverosímiles en todas las facultades. Eso es lo que no entiende el Rector. Y digo Rector en sentido abstracto. El Rector, desde el punto de vista tradicional, es quien debería comprender más allá del *palurdo* (perdón por la expresión).

La política universitaria puede tener rectores sutiles o no, pero aún los sutiles si no comprenden esto no están en condiciones de diseñar, es decir, de proceder con el estilo bajo la forma de un poder o proceder en término de los poderes bajo la forma de un estilo. Como si cada uno tuviera que escribir un libro carente de ideas reales y conmovedoras pero capaz de invadir el lenguaje en tanto fuerza formal. Un libro sin ideas que pertenece al mismo campo que quiere criticar, que le es absolutamente homogéneo, sólo demuestra que lo que invade al lenguaje no produce conocimientos.

Creo que hay que generar un saber nuevo que no sea ni informático, ni de diseño, ni siquiera filosófico ni comunicacional. Es un saber nuevo que no tiene nombre, útil para salir de este marasmo. La Universidad tiene una responsabilidad en eso.

Una observación que hice con la cual quisiera terminar es la cuestión del lenguaje con el que hablan los medios de comunicación, es decir, "formatos", "géneros". Ya la teoría literaria había tomado la expresión "género". La novela, por ejemplo, tenía cimientos muy fuertes y no se podía decir que era un estilo. La novela es un lugar donde hay un mundo de vida, leer *Madame Bovary* o *En busca del tiempo perdido* es recorrer el siglo XIX y el principio del siglo XX.

El género se ha desprendido del modo de vida. La televisión generó esta situación de despojar la experiencia de vida que debería sustentar la idea de formato y de género. ¿Qué operación hace la televisión? Y la palabra "operación" la digo porque es compañera de diseño y de formato, proviene de las finanzas o de las artes militares las cuales intervienen mucho; lanzan Internet e Internet las anexa también. La televisión o los medios de comunicación se organizan mediante un conjunto de formatos (por ejemplo formato media hora, unitario, telenovela que es la anexión del anterior folletín del siglo XIX, noticieros que es la anexión del diario del siglo XIX). En realidad son luchas que todos contribuimos a suavizar, porque no vamos a volvernos locos combatiendo amigos y compañeros que están en otras áreas. Pero, son luchas evidentes de las que hay que extraer una política reconstructiva de la Universidad.

Cuando la televisión dice "formatos" da la impresión de que hay una utilización del tiempo, del espacio y del estilo que efectivamente es heterogéneo respecto de otros. Es decir, un noticiario no se parecería a una telenovela, una telenovela no se parecería a un programa político. En los hechos esto no ocurre así porque la televisión es tan fuerte que también tiene un dominio estilístico que recorre por igual todos los géneros, incluso canales que parecen ser políticamente tan diferentes hablan de "pizza con champagne". En todos hay ironía aunque tengan distintos estilos, el champagne es una ironía respecto de la sofisticación real y la pizza de la vida popular real. Un canal reaccionario tiene posibilidades expresivas muy semejantes al canal progresista a pesar de que juegan un juego muy evidente que es la diferenciación estilística. La idea de diferencia que la filosofía contemporánea ha cultivado enormemente es contemporánea con la idea de estilo, y necesaria para generar la ilusión de una diferencia en el campo de la política entre progresistas y reaccionarios, en el campo de las artes entre vanguardias y artes populares.

Creo que también choca con la idea de que el mundo comunicacional e informático con su poder de anexión, es quizás el más

> fuerte que podemos distinguir hoy, suficiente como para producir la idea de época. Y, como digo, esa fuerza para producir la idea de época, recurre a instrumentos muy frágiles como el libro que mencionamos. La gran revolución tecnológica en curso, también absorbe enormemente a la Universidad que es muy frágil para defenderse frente a eso, aunque lo podría hacer con un canal de televisión con programas técnicos y jurídicos pero hay problemas de pensamiento que impiden un canal de televisión universitario. Es tan fuerte la idea de que hay un único lenguaje en la televisión que recorre todos los estilos, todos las posiciones políticas y que va de Grondona a Moria Casán, que ante el horror de esa unificación queda recurrir a la fragilidad de formato o de género. Y esa idea es muy frágil desde el punto de vista del conocimiento y, sin embrago es muy necesaria como es necesario el estilo, la fachada en arquitectura o la cortesía en las relaciones humanas, que es lo equivalente al estilo.

No hay que eliminar ningún estilo, y para decirlo más claramente, no hay que eliminar las carreras nuevas que son las de diseño, comunicaciones y matemática avanzada que sustituyen a las ciencias exactas y sociales de hace treinta años. Son carreras de moda y la moda como problema, que además se estudia acá, supone la autoconciencia de que los conocimientos no son más que productos históricos, y esto debería decirse claramente.

La moda ocupa un lugar vertiginoso en la cultura, en donde el tiempo se deshace buscando el pasado. Es evidente que eso no hay que abandonarlo. Nadie lo decidió, nadie es responsable de la fundación de las carreras. De algún modo la época, con su autoría ignota, diluida en todos y en nadie, es responsable de este movimiento.

Nunca es mejor una conciencia difusa que una autoconciencia crítica bien implantada. La política universitaria debería estar orientada a producir esa autoconciencia respecto de la facilidad de asimilación de los nuevos lenguajes, de los nuevos estilos, de las carreras estilísticas. Toda esta silenciosa guerrilla que vive la Universidad parece tener una fuerza política enorme capaz de reconstruir la Universidad Pública.

No debemos abandonar la ontología que hace homogenea a una época. Y su réplica son las cuestiones de estilo; esas cuestiones relacionadas con las del "ser" forman parte del diálogo que nos debemos, el diálogo reconstructivo de la Universidad. Sería un error suponer que estos ámbitos nuevos en los que vivimos pueden pasarse sin incorporar los saberes antiguos de todas las artes, y estas cometerían el mismo error si desdeñaran los avances estilísticos que se hicieron en las áreas más dinámicas, comandadas en gran medida por la informática

LEONOR ARFUCH

DOCTORA EN LETRAS. PROFESORA TITULAR DE COMUNICACIÓN DE DISEÑO GRÁFICO, FADU-UBA

V

Se da la feliz coincidencia de que estoy en las dos Facultades. Soy profesora titular de Comunicación de la Carrera de Diseño Gráfico y en Sociología dicto una materia de la Orientación en Sociología de la Cultura cuyo nombre también va cambiando con el tiempo, pero que básicamente tiene que ver con la articulación entre lenguaje, discurso, crítica cultural, teoría política, esas combinatorias que a veces, por principio de economía se llaman "estudios culturales" y no siempre se sabe qué comprenden.

Quisiera retomar, desde esta orilla, algo de lo que dijo Horacio González, sobre todo la duplicidad de estar en dos lugares aparentemente contradictorios, como también fue mi llegada a la Carrera de Sociología desde la Carrera de Letras, que me sirvió para juntar hilos divergentes y convergentes en alguna medida, así como tradiciones de pensamiento diferentes.

Como a mí también me gustan esas articulaciones entre lo diferente, no pude ceñirme a lo que hoy me tocaba: "Sociedad". En definitiva, quería hablar de la ciudad, de hecho puse "Las ciudades" como título, porque hoy es el lugar por excelencia de la sociedad. ¿Cómo pensar lo social si no es en la ciudad? Y tampoco está desligado de la cultura. Así que el pequeño recorrido que anoté tiene que ver con estos tres elementos –sociedad, ciudad, cultura–, no responde a ninguno en particular pero aparecen todos articulados.

Fue necesario, entonces, crear un horizonte de conocimiento donde integrar la idea de diseño en el plano de la comunicación, en el plano de la cultura contemporánea y en el plano de un pensamiento sociológico, filosófico, etc, –porque venía todo junto–, y no fue fácil en ese momento de la creación de las carreras, pese a que había un gran entusiasmo y optimismo en general, que era el mismo optimismo que teníamos al recorrer la ciudad que habíamos recuperado. Nos dábamos cuenta hasta qué punto no habían podido usarse las veredas, la gente no se juntaba en las esquinas o en las plazas y las librerías habían sido de una pobreza franciscana. Recuerdo esos años del retorno a la democracia como días de agenda completa: presentaciones de libros, encuentros, conferencias, debates, salidas en grupo, un verdadero redescubrimiento del espacio público.

También era el momento, en el comienzo de los 90, del cambio visual de la ciudad. Me acuerdo que había escrito una ponencia para un seminario donde participaban arquitectos, planificadores urbanos, gente de distintas disciplinas, y le había puesto como título "Ciudades visuales. El triunfo del diseño". Lo del "triunfo" era irónico, por supuesto. Es que ya aparecía claramente, casi premonitoria, la imagen que se desencadena a partir de 2001. Ya en ese momento se podía ver en los alrededores del Sheraton o del Plaza a chicos que pedían limosna o a gente que dormía en los zaguanes en distintas partes de la ciudad. Una súbita transformación del escenario urbano de esta ciudad "blanca" de América Latina que siempre creímos ser, que no tendría nada que ver con Bogotá, ni con México, ni con ninguna otra.

Acá, en esta Facultad, fue duro proponer a los alumnos –que tenían ese imaginario de una carrera de éxito profesional, una carrera muy ligada con el mercado y, por lo tanto, con mucha demanda y salida laboral– otra imagen de lo que estaba sucediendo en el momento de las grandes privatizaciones, del que esta Facultad, con las carreras de diseño y muchas de las cátedras de diseño fue partícipe, sobre todo como protagonista del famoso rediseño de imagen (uno de los primeros gestos semiótico-simbólicos de la privatización de los servicios públicos, de la desarticulación del Estado, etc).

Recuerdo que en un trabajo práctico les pedimos a los alumnos que investigaran cómo se había llegado al tema del rediseño de las imágenes institucionales de las nuevas empresas y con qué recorrido. Fue difícil hacerles entender lo que de político se jugaba allí y marcar todo lo que habían involucrado esas empresas en la historia y en la memoria de la gente, porque parecía que se trataba meramente de una lavada de cara o una renovación de las empresas en aras del progreso, la modernización y el mejoramiento de los servicios.

En ese momento, fue un descubrimiento

En los 90 y sobre su final, ya se veía esta diferencia de los paisajes urbanos. Por un lado, la eclosión de los *shoppings*; por el otro, esos espacios vacíos,
paisajes desolados, terrenos intermedios, negocios vacíos, barrios en decadencia.

> para ellos, que esas empresas y esas instituciones tenían que ver con el imaginario de la Nación, con ciertas marcas fundacionales de lo que vagamente podemos llamar el "imaginario colectivo". De hecho, todo lo que había de historia fue borrado de un plumazo por la placa de Aguas Argentinas, que se puso encima de la placa de bronce de Obras Sanitarias en el famoso palacio de la calle Córdoba.

También había otras emergencias que me parecen interesantes en esa época, que tienen que ver con el surgimiento de las diferencias. Recuerdo y valoro de esa época la emergencia de las culturas juveniles, por ejemplo. La invasión de la ciudad por los jóvenes. Las colas y concentraciones que había en ciertos lugares. Hoy, por la inseguridad, se perdió en gran medida ese uso ingenuo del espacio público, que causaba bastante escándalo a algunas visiones adultas y adustas. Por otro lado, la emergencia de diferencias étnicas, minorías sexuales, es decir, el inicio de un escenario multicultural para Buenos Aires que, hasta ese momento, parecía enormemente homogéneo. Por ejemplo, la ampliación de la comunidad coreana y como resultado la convivencia con gente muy diferente. Proceso que tenía que ver, a nivel global, con las nuevas migraciones y que se fue acentuando de más en más hasta culminar en nuestro modelo de hoy, que es el argentino migrante. Buenos Aires se llenó de inmigrantes del sudeste asiático, de los países del este; un escenario inusitado hasta ese momento.

Por entonces hubo una especie de florecimiento de nuevas subjetividades, que tenían que ver en gran medida con el estilo, así como lo aludió Horacio. Es decir, con diferencias ligadas a la idea de diseño, con identidades muy fuertemente marcadas por lo visual, ya sea por la moda, por los llamados consumos culturales –fenómenos como la identificación con grupos, con ciertos tipos de música, con ciertas estéticas de vestimentas, con ciertos lugares, sobre todo de los jóvenes–. Y no creo que el fenómeno del estilo esté desligado del "ser".

Creo que en ese momento –y me remito a varios proyectos de investigación que se hicieron sobre el imaginario juvenil de esos tiempos–, nada está desligado del "ser". La ontología, la creación de sí de cada joven, tenía muchísimo que ver con estos identificadores "visuales". No eran meramente apariencias estéticas o presentaciones de sí hacia fuera sino que eran muy *configurativos* de un despliegue *identitario* que, quizás, obviamente tenía otras características de otros despliegues *identitarios* de décadas anteriores.

En los 90 y sobre su final, ya se veía esta diferencia de los paisajes urbanos. Por un lado, la eclosión de los *shoppings*; por el otro, esos espacios vacíos, paisajes desolados, terrenos intermedios, negocios vacíos, barrios en decadencia. Aún en el centro de la ciudad, que siempre se tiene por el mejor lugar, esto era perceptible.

Por eso, me parece que la crisis de 2001, que efectivamente desencadenó otros componentes o conjuró otros elementos para darle un mayor peso, de alguna manera no hizo sino revelar dramáticamente todo lo que ya estaba, es decir todo lo que se había ido gestando, más o menos imperceptiblemente, en todo ese tiempo. Lo positivo que ocurrió en esa década, sin ser todo lo bueno que uno querría, fue el despliegue de la memoria del pasado reciente, de la dictadura, así como también la indagación crítica, tanto en la academia como en el cine, en el arte, en los medios.

Memoria que se plasmó en intentos de monumentos, con los que podemos estar de acuerdo o no estéticamente, pero el sólo hecho de que haya en esta ciudad un lugar emblemático, justamente al lado del río, donde se recuerde, aún con esa marca simbólica un tanto extraña, de "Parque de la memoria", me parece importantísimo, y más aún que se haya producido a través de una iniciativa múltiple, en la que intervino la Universidad.

Después de 2001, creo que es muy difícil prever el futuro y casi el presente se nos escapa porque se reformula a cada paso. Pero lo que en un momento dado parecía imposible, al tiempo se estructuró como una esperanza,

como una nueva posibilidad. Quién sabe... Lo que más me impresiona en este momento es la cuestión de la mezcla del adentro y del afuera. Vos hablabas de los *countries*. Efectivamente parecería un absoluto "adentro" de la sociedad, de aquellos que están integrados, que tienen dinero, que tienen trabajo, etc. Y habría un "afuera" amenazador, el afuera de las villas, de la marginalidad, de los secuestros y secuestradores, de esos lugares tan poco distinguibles de la misma criminalidad.

Ahora, me parece que la violencia y la marginalidad ya se integraron como rasgos constitutivos de nuestras ciudades, a la par del resto de las ciudades del mundo. Quizás es una cuestión meramente de grado, que no puede evitarse pese a que hay muchos planes para mejorar los estándares, que se ha instalado como un rasgo de lo contemporáneo. Consecuencia quizá de la globalización, de la pérdida de sentido de la vida, del empobrecimiento de la condición humana en todo el planeta.

Es evidente que los medios tuvieron mucho que ver con la instalación de un registro simbólico, vivencial y empírico de inseguridad. Esto lo estudié, particularmente, con el tema de la criminalidad juvenil. Es decir, hay una construcción mediática muy enfática respecto de la acentuación de la criminalidad y creo que continúa. Por supuesto, no es que no haya secuestros, extorsiones, robos, asaltos, etc, pero bien sabemos que el modo de combinatoria de todos esos elementos es lo que hace de esta idea algo invasivo, amenazador. Pienso –y no es una invención mía– que tiene mucho que ver con las nuevas sociedades de control o los nuevos mecanismos de control, como se les quiera llamar.

Resumiendo entonces, una temporalidad difusa, larga, lo que significa que ya no vemos *periodizaciones* como quizás al comienzo de estos veinte años y la cuestión de que nunca se sabe esto "del adentro y del afuera". Adentro de un *country* pasó lo de García Belsunce. No sabemos cómo fue ni por qué. Nadie está exento de esta especie de violencia sin nombre o violencia generalizada que atraviesa a la sociedad en su conjunto.

En esto, habría dos ideas. Una, que se exaltó bastante y que la relaciono con Buenos Aires –no me atrevería a decir que esto fuera un fenómeno en el resto del país–, es una especie de salvación por la cultura. Es decir, nos han pasado tantos infortunios, hemos tenido tantos reveses, hemos bajado del pedestal de ser primermundistas de un sopapo y ahora nos queda la cultura. Entonces, tenemos fantásticos festivales de cine independiente, festivales de teatro internacional, conciertos gratuitos. Una intensa vida cultural con más teatros que en Nueva York y un movimiento fuerte de teatros *underground*. Es fantástico. Nuevo cine argentino de jóvenes exitosos que pueden competir en festivales internacionales. Es de lo más encomiable y estimulante. También tenemos brillantes estudiantes y jóvenes que pese a la crisis siguen produciendo, investigando, etc. Pero, para "salvarnos" con eso sólo no alcanza.

La otra cuestión es que, como tendencia, me parece que también hay una búsqueda simbólica en identificaciones, un rebrote de la idea de "nación", que puede pensarse seriamente rastreando en las tradiciones ensayísticas de la Argentina, pero también se piensa, desde los medios y desde el mercado, como otros recursos para trabajar sobre el imaginario colectivo. ■

GE | Gonzalo Etchegorry
HG | Horacio González
LA | Leonor Arfuch
> CL | Carlos Levinton
EL | Enrique Longinotti
MV | Juan Molina y Vedia

CARLOS LEVINTON
ARQUITECTO. DIRECTOR DEL CENTRO EXPERIMENTAL DE LA PRODUCCIÓN DE LA FADU-UBA

V

> En 1986, cuando vino Tomás Maldonado conjeturó que, por como se percibía el futuro del mundo, había que cabalgar arriba del tigre tirándole un pelo y preparase para hacer una revolución científica o técnica de masas. Me impactó profundamente ese tipo de desafío; entonces, elaboramos algunas líneas de pensamiento y una construcción dentro de la Facultad que tenía que ver con estas cuestiones medio paradigmáticas y en las cuales él planteaba, ya en ciernes, la amenaza del futuro. Es decir, la amenaza neoliberal.

Muchos de nosotros ejercimos resistencia adentro de esta Facultad. Lamentablemente, tuvimos que persistir en una resistencia iniciada la década anterior. La inauguración del proceso democrático nos hizo pensar que nosotros podíamos cambiar el mundo desde la Universidad y que nuestra función era preparar instrumentos concretos, aunque después esto fue penalizado con la persecución y con el asesinato. Como resultado, la fragmentación, la muerte y el olvido.

Desarrollamos la cuestión de la tecnología como una herramienta que no nos gustaba necesariamente, porque nosotros somos de las disciplinas del diseño y del arte. Y, como un cumplimiento de algún deber de servicio que enseñó Victor Pelli en el norte, nos tuvimos que acometer a algo que era duro pero socialmente necesario.

La tarea de la Universidad es anticipar los instrumentos socialmente necesarios del futuro. Es decir, que hay que pensar el futuro, que hay que elaborar instrumentos para trabajar sobre la cuestión del futuro. Con el tiempo, nos hicimos especialistas en recursos escasos y en desarrollo de culturas de prevención. Hoy asesoramos muchos de los ensayos sociales como nodos de trueque, fábricas *cooperativizadas*, cartoneros, organizaciones cartoneras.

La Universidad nos dio libertad para actuar, por eso, creo que la gran virtud de esta Facultad de Arquitectura es que deja hacer. Pudimos recorrer un camino, así como tantos otros han recorrido líneas de pensamientos muy válidas.

Me interesa plantear en qué medida la gestión sobre el futuro puede o no construirse en esta Facultad como una actividad de resistencia. El neoliberalismo no terminó, los contextos son complejos, como ustedes mismos dijeron antes, y lo que se requiere en este momento es un permanente ensayo: "ensayar con la gente". La gente no es solamente la que está acá dentro de la Facultad, también es la que está afuera y que ya está "ensayando". La verdad es que las redes de trueque, los cartoneros con sus organizaciones, las fábricas *cooperativizadas* valen la pena de acometer como posibilidad de acompañamiento de esos proyectos de cambio, de sueños, de utopías.

La conexión es posible porque tenemos herramientas. Vamos a ver las temáticas que transitan en nuestro imaginario que son las de la miseria que quedó: aguas contaminadas, desorden ambiental, gente que migra, descuidos, fragmentación de la comunidad. Y el trabajo es cómo hacer para eliminar los pozos negros para que no se contaminen las aguas, cómo hacemos que las casas floten donde la inundación sube, cómo hacemos para construir con basura o reciclarla para achicar los rellenos en sanitarios.

Esos antídotos que nos permiten vincularnos con el mundo concreto y real, al menos el que a nosotros nos interesa, fueron tomando una forma muy especial.

Para el biólogo Humberto Maturana la pregunta es: "¿Qué es lo que hay que conservar? Porque lo más importante en cualquier cambio es lo que se conserva. Frente a esa cuestión, creo que debemos conservar la identidad, es decir las líneas de trabajo. Y eso está en la resistencia, en la posibilidad de resistir para defender el camino, es decir, el proceso. En ese camino es donde se enlazan los marginados que, como estrategia de supervivencia, generan movimientos que modifican la sociedad. Y esto es interesantísimo. Al trabajar con estos grupos se descubre cuántas posibilidades hay de gestar cosas nuevas. Y la Universidad debe proveer herramientas.

Podemos avanzar desde lo marginal, porque trabajamos con basura. Debajo de la basura del CEAMSE hay un montón de cosas

La universidad tiene que "bajar" para eso. Debe tener herramientas y relacionarse con la escuela secundaria, primaria, con la UTN, conectarse con las cooperativas de cartoneros, ligarse a sus proyectos y programas y de ahí construir un modelo como el de la Bauhaus pero con algunas diferencias

útiles que se deberían separar y clasificar. Esto implica una actividad de reconocimiento del post uso de los objetos que han sido diseñados y producidos por las empresas y un reciclado que está habilitado solamente si hay colaboración social, es decir, solidaridad.

Creamos el Museo de la Basura como extensión de nuestros programas de la Facultad. Ahí, transformamos y damos utilidad a latas, botellas, inodoros rotos, etc. Lo hacemos con diseñadores industriales, con artistas plásticos, con músicos que componen sobre la vida de los cartoneros, y armamos proyectos en conjunto.

Tenemos que estudiar lo que nunca estudiamos antes, porque los desafíos y los problemas son inéditos: cómo armar organizaciones, cómo armar cooperativas, aprender de Mondragón del país Vasco a armar cooperativas en *clusters*.

Es necesario reconstruir y las reconstrucciones no son dolorosas, son buenas porque permiten imaginar el futuro e imaginar soluciones. Por ejemplo, esto que ven es un invernadero pensado para la gente humilde de la Patagonia, que pasa frío. Las botellas de PET, que es un plástico, se cortan, se encastran para formar tubos, se pasa una serpentina; así se genera un microinvernadero dentro del tubo, el calor circula y con eso se logra una temperatura de 40° para calentar el agua de la ducha sin pagar energía, ni gas, ni garrafa.

En la misma línea desarrollamos un horno que quema basura, pero para eso tuvimos que producir un ecoleño que habían inventado ya los chicos de las escuelas secundarias en el sur. Nosotros lo retomamos y le dimos más desarrollo tecnológico. Al habilitar una fuente de energía a través del *ecoleño* pudimos diseñar el horno hecho con ladrillo de tierra especial y pudimos mostrarlo en un programa de televisión que se llamó "La hora de los hornos". Le pusimos el nombre de la película de Pino Solanas que se nos quedó "grabada".

Había que hacer muchos hornos e instalar fábricas sociales con la gente de los barrios. Instalamos una en La Matanza, en la Villa 15, y así se empezaron a imitar. Porque todos los pensamientos de configuraciones para abordar temáticas de problemas masivos requieren pensar en redes, en modelos y en elementos que se puedan elaborar y sostener por la gente sin nuestra intervención. Es un duro golpe al narcisismo del artista porque implica transferir instrumentos con los cuales la gente arma por sí misma y le da la estética que quiere y no la que nosotros queremos. Nosotros no damos ningún estilo de nada. Lo único que hacemos es proveer herramientas, y cursos de capacitación que dictamos en la FADU, por ejemplo, a chicos del Hospital Psiquiátrico Tobar García para que armen una microempresa.

Entendemos que ésta es la misión de la Universidad: actuar, en lugar de ver pasar los hechos y llorar lo que se perdió diciendo que el mundo de atrás fue mucho mejor. El mundo de atrás fue como fue; lo que se perdió se lo dejó perder sin lucha.

El tema acá es tomar las masas de energías que existen en la sociedad, que se están liberando, que están ahí dispuestas a ligarse y seguir construyendo instrumentos que nos permitan conectarnos de verdad. Hay una sola manera: romper la isla, que ya había sido isla antes, mucho antes de 2001. Siempre la resistencia fue romper la isla. Por momentos se pudo hacer un poco, nunca del todo. Se trabaja en los nichos, nunca en la superestructura, pero quizás así hay que hacerlo, como una contracultura.

Entonces, el tema es ¿quiénes son los aliados para tener fuerza en esa lucha? Creemos que los mejores aliados son las personas, el pueblo. Sigue siendo el mismo ideario del 72, para nosotros no cambió. Y hay que tomarlo como un aprendizaje en la cultura de la formación universitaria. Esto no quiere decir que haya que hacer revoluciones como pensábamos entonces, pero sí quiere decir que hay que tomar otras formas en la lucha para conectarnos con la realidad y asumir esta actitud de servicio.

El Museo de la Basura está en Pampa y Figueroa Alcorta. Vienen cientos de personas de escuelas primarias, secundarias, técnicas y jubilados para aprender a reciclar. Si los cartoneros tienen una actitud válida y hacen

> como las hormigas que achican el relleno sanitario que es nefasto, entonces, para optimizar ese ensayo que ellos hacen incorporemos ciencia y tecnología y ayuda de organización. Eso es lo que hay que hacer. Ver cómo esa organización se institucionaliza. Hablamos con Ibarra, con éste y con el otro. Tomamos las líneas que existían, no inventamos movimientos nuevos, ningún ideario nuevo. Lo que hicimos fue ver cómo esos ensayos pueden producir una nueva concepción de la sociedad.

Creemos que en la Argentina hay mucha materia prima. El tema es crear escenarios. Creamos el escenario, diseñamos un vehículo armado con basura que llamamos "El arca de Noé", lo mandamos a Venecia y allí lo exhibieron en la última exposición que se llamó "Station utopía", "El diseño de las utopías".

Ahora, les pedimos a los directores de la bienal que presenten "Station Utopía" en la Argentina. Les dijimos: "Vengan que nosotros tenemos un escenario para armar y traigan todos los aportes utópicos que andan por ahí, en Venecia". Qué mejor lugar para inventar el mundo de vuelta que la Argentina.

El arca de Noé es el arca de un *ciruja* que viene del norte argentino. Lo instalé como un cuento y después lo construimos. Pero en el cuento el tipo es un despojado que se viene desde allá, atraviesa el conurbano y "la bonaerense" le roba el vehículo, entonces el tipo lo tiene que reciclar con la basura y termina como un *ciruja* sin trabajo. Pero después descubre que la organización le permite armar una cooperativa.

Entonces esta idea del carromato, del arca de Noé, la plasmamos en una especie de trabajo artístico, lo mandamos a Venecia y lo aceptaron. El curador de Nueva York lo recomendó y fue a parar allá. Quiere decir que lo marginal puede estar para deleite de nuestro goce narcisista.

Por último, hay que romper los mecanismos asfixiantes, dar validez a la resistencia, mantener los ideales, sostener la idea de Maturana de que lo único válido en todo cambio es mantener la organización porque perderla es la muerte. Perder la identidad es morirnos. Entonces, ¿cómo se preserva la identidad? Hay que construir el camino por donde se transita.

Rescato la cuestión del pensar colectivo. Creo que entramos en una etapa en la que hay que tener un pensamiento enjambre, un pensamiento hormiga y hay que buscar cómo se adiestra y se consigue este pensamiento que puede encontrar el camino más corto; porque ahora el tema es hallar los caminos más cortos para resolver las necesidades básicas insatisfechas. Satisfacer las necesidades que la sociedad no puede resolver (hasta ahora), es lo que nos permite generar un proyecto común en el cual vamos a estar contentos todos.

Se hace necesario asumir la idea de la reconstrucción como en una posguerra. Hay instrumentos y posibilidades de armarla, y se puede cambiar la estructura de la Universidad, de la ciencia y de la técnica, a favor de esa construcción. Se trata no solamente de operar sobre la cuestión de la supervivencia, sino también de construir "territorios de conocimiento". La construcción de esa masa crítica implica recuperar el conocimiento del vernáculo americano que es el conocimiento tácito, y hay que interconectarlo y sintetizarlo con el paquete de conocimientos de la complejidad. El desorden, el azar y la ciencia moderna se pueden sintetizar y crear instrumentos nuevos con que operar para cambiar la realidad. Se puede hacer ya. ■

ENRIQUE LONGINOTTI
ARQUITECTO. DIRECTOR DE LA CARRERA DE DISEÑO GRÁFICO DE LA FADU-UBA

V

Casi se ha dicho todo, pero puedo hacer algunas observaciones. Pensando primeramente en el sistema métrico decimal que nos obliga a la nostalgia de dos décadas, la verdad es que estos veinte años son bastante asimétricos. No podemos decir que son veinte años fáciles de agrupar en un solo bloque, porque abarcan fines de procesos, comienzos de otros, desarrollos hipertróficos de otros, finales apocalípticos y aparentemente recomienzos. Es decir, que abarca por lo menos cuatro o cinco momentos de este relato que no son fácilmente acoplables en un cajón llamado "veinte años".

Lo que sí me parece mejor es mirar desde ahora con ciertas advertencias. Por ejemplo, la historiografía bíblica demostró hace muchos años que las profecías siempre se escriben después, que hay un estilo profético pero que la profecía se escribe luego que el proceso ha sido. El estilo profético permite, entonces, que por lo menos para lo que sigue, uno diga: "Bueno, hubo alguien que advirtió las señales".

El argentino tiene una tendencia a complacerse en el trauma y, en ese sentido me gustó mucho la exposición de Carlos porque es casi una exposición anti-complacencia en el trauma.

Mirándolo con un poquito de perspectiva me parece que todo el trabajo simbólico crítico sobre la década de los 90 es un trabajo post trauma que si tiene un efecto terapéutico bienvenido sea, pero si no lo tiene, conociendo la sociedad argentina después de un poco más de cuatro décadas de ser argentino, sugeriría (por lo menos a mí mismo) cesar esa terapia y comenzar alguna acción concreta.

Me da la impresión de que esas señales se pueden encontrar. Yo también las vi y no las supe ver. Por ejemplo, en 2001 el libro de Susana Giménez se vendía en el Musimundo de la calle Resistencia a 2,90$. Yo viajo todos los miércoles al Chaco y, una tarde paseaba por el Musimundo cuando vi la pila de libros y eso, para mí fue una señal. Hoy, a la distancia creo que era la señal de la caída de todo. Era un libro que valía carísimo. En Buenos Aires cuando salió a la venta estaba a 50$ o 60$. Un libro de leopardo, increíblemente editado, un libro Versace. No lo compré, creo que la propia Susana lo hizo desaparecer. Pero fue una señal importante de que algo estaba pasando.

Comparto este gusto por la *periodización* si sirve para entender un poco más esta década que también debería ser entendida como la figura contra el fondo de la década de los 80. Creo la gente tiene una tendencia a no poder explicar sus fenómenos recientes en contextos reales. Por ejemplo, el fenómeno de la violencia de los 70, muchas veces se lo explica desde concepciones de los 80 y no en el marco de referencia original. Es muy común que alumnos jóvenes nos pregunten sobre los conflictos de los 70 y principios de los 80 y sea muy difícil para ellos entender el conflicto dentro del peronismo que es el contexto real donde esos discursos se estaban peleando.

No entender los 90 contra los 80 es también perderse parte de una verdad importante. Este toque de "submarino amarillo" que tuvieron los 90, esto de ser como una especie de puesta en color de la banda del sargento Pepper contra los malditos azules, que en ese momento eran los 80, que habían tenido su *background* precisamente en los 70; en realidad el tema de los 80 fue esta tímida y tremendamente heroica democracia. No entender los 90, en ese sentido, es no entendernos a nosotros mismos, no entender los placeres a los que nos entregamos y no entender los beneficios que nos prodigamos en esa época colorida.

Mi amigo Juan Martín Cucurulo, un diseñador gráfico y un hombre muy inteligente con el cual permanentemente charlamos, propone incluso una *periodización* del menemismo, temprano, medio y un menemismo flamígero, que permite encontrar cuestiones emblemáticas para entendernos y para entender lo que está pasando ahora. Podría poner algunos ejemplos. Del menemismo temprano, lo que va entre el patio Bullrich y el Alto Palermo, como ejemplo arquitectónico, pero también visuales en general. El menemismo medio abarca todos los restaurantes *scuzzi* –no sé si los vieron

De manera tal que esta caída de la Argentina o esta toma de conciencia, esta macro o mini crisis (veremos con el tiempo) no debería provocar un efecto amnésico.

alguna vez o comieron ahí, les aconsejo que no lo hagan, menos ahora; hay muchas cadenas como esas–, también está Videomatch con toda su energía. Y el menemismo flamígero tiene componentes extraños; por ejemplo, CQC, que es un rococó crítico muy interesante, que vive de las innovaciones estilísticas de los 90 y teóricamente las vuelve en contra. Es como una especie de tábano contra el propio régimen del cual vive y que le permite, por ejemplo, la inmensa concentración de tecnología que no hubiera sido posible sin el "uno a uno". Y, también Temaiken, por ejemplo, que si bien no corresponde al período menemista, ustedes saben que los períodos no terminan donde dicen los historiadores. Temaiken es un exabrupto final del menemismo flamígero que tenía componentes *eco* y *minimal* muy fuertes.

Quiero mencionar esto para tratar de hablar un poco del presente contemporáneo, lo más exactamente posible que podamos, tratando de no suscribir rápidamente esta sensación, esta ilusión que el argentino ha estado tratando de tener los últimos años de un Apocalipsis mundial. El argentino se está relamiendo como sociedad con la esperanza de que lo que nos sucedió, en realidad, es sólo vanguardia de lo que le va a suceder a todo el mundo.

Me parece un pecado ideológico y simbólico de la Argentina esta idea del año 94 o 95 de "modelo" que nombró Duhalde por primera vez. Políticamente esa palabra la entroniza Duhalde en su intento de trabajar para resolver su disputa secular con Menem que finalmente resolvió a favor suyo. Esta palabra "modelo" tiñó el final de la década de los 90 como una especie de palabra mágica, que teóricamente abarcaba todo (abarcaba a la Argentina como un "fractal" de un modelo universal que tiene ciertas condiciones de existencia); y frente a esa presunción de un modelo, la visión del Apocalipsis de 2001 como una demostración de que el modelo era equivocado y la esperanza secreta, un poco perversa, de que le pase lo mismo a todos tarde o temprano. En ese sentido, alimentando un viejo mito nacional de que el argentino tiene algún tipo de particular bendición divina no sólo para el bien, sino también, por ejemplo, para experimentar el mal antes que nadie y poder dar cátedra de esto al universo.

Por eso, desde esta mirada traumática, me gustaría simplemente recordar algunas cosas que sí tienen que ver con realidades que siguen su curso y, que la Argentina, en estos veinte años, ha visto, ha experimentado y no debería olvidar.

La potenciación tecnológica sigue su curso y la Argentina está a tres puntos de distancia. Recuerdo una frase de Nevil Brody, diseñador gráfico emblemático de los 80 y un gran diseñador gráfico en general, cuando, hablando de la computadora personal, decía que era una nave de combate frente a las grandes corporaciones de diseño. Y realmente eso que se dijo a mediados de los 80 es un dato real, es un dato duro de la realidad en la que estamos sumergidos y no es un dato que pueda ser eximido desde ninguna retórica del trauma. Desde ningún discurso post traumático o post crisis entiendo yo que se pueden negar las realidades que siguen su curso y que no parecen tener (por supuesto me puedo equivocar, en todo caso pecaré de la ineficiencia de la profecía como todos) un final demasiado abrupto y demasiado anunciado.

De manera tal que esta caída de la Argentina o esta toma de conciencia, esta macro o mini crisis (veremos con el tiempo) no debería provocar un efecto amnésico. Gonzalo, al principio habló de ese sistemático olvido o desmemoria de lo argentino. Me parece que, en ese sentido, un análisis a fondo de lo previo puede explicar lo presente.

Para ir sintetizando, porque no quiero extender la mesa demasiado, me gustaría analizar algunos datos. Por ejemplo, esta especie de complacencia del último año y medio en un diseño argentino. Creo que es otro efecto del menemismo flamígero sólo que está funcionando en otro contexto con lo cual lo hace muchísimo más interesante para analizar. La ida de que este *neominimal* hecho en cuero es diseño argentino, la idea de un Palermo que sigue creciendo como lugar en

el cual el diseño argentino tiene precios hipergalácticos. Un objeto del diseño argentino cuesta como mínimo 500$; puede ser cualquier cosa: una lámpara, un cenicero, un tatetí de acrílico.

Me parece que deberíamos pensar seriamente sobre este debate simbólico y, sobre todo, psicológico, que los argentinos tenemos con respecto a nuestros "pecados", nuestro pasado, nuestro arrepentimiento furioso, nuestros "No lo voy a volver a hacer" y tratar de ver en el presente cómo determinadas señales sólo acrecientan la enfermedad en lugar de curarla.

En ese sentido, me parece un momento muy patético de la Argentina. Patético en el sentido técnico y en el sentido común del término. Me parece que estamos en un estado tremendamente patético, con muy pocas capacidades de comprender lo que sucedió y, no solamente en los 90 sino en los 80, en los 70, para ser un poco menos míticos con esto de creer en el sistema métrico decimal con tanta precisión. Los 90 han quedado muy definidos por el "unicato" de Menem pero en modo alguno es una situación que se puede explicar en sí misma como una especie de pieza que se puede quitar o poner en la realidad o en la conciencia argentina.

Y desde el punto de vista del diseño, concretamente, que acá ha sido tratado interesantemente y ambiguamente sobre todo por Horacio González, retomado por Leonor que intentó corregir algunos excesos irónicos de Horacio González sobre el diseño, que yo atribuyo a la incomprensión de un fenómeno que no es de los 70; me parece que el dato informático sigue su curso y el dato asociado a la puesta en comunicación y en diseño del universo sigue su curso. Nos guste o no, o nos parezca menos interesante que alguna concepción ontológica o algún gran relato, pero sigue su curso y, en realidad constituye una de las almas del nuevo relato que, por supuesto, no conocemos todavía.

En ese sentido, querría llamar la atención sobre algunos productos de la Argentina contemporánea. Por ejemplo, la revista *TXT*, una revista que es una perfecta simbiosis entre la revista *Humor* y Badía, el Badía de los sábados a la tarde, que era como las dos caras del radicalismo alfonsinista. La cara crítica, que termina peleándose con el propio Alfonsín, en la segunda parte de la revista *Humor*, y el Badía amigable de los sábados a la tarde que era la cara culta de ese alfonsinismo que recuperaba una civilidad y una consistencia de sociedad.

TXT es una revista que apareció con mucha fuerza, jugando un juego muy interesante gráfico-periodístico sobre el propio personaje Kirchner. Recuerdo la mejor tapa de *TXT* que fue la foto de una merluza y abajo decía "El delfín de Duhalde". Una foto con un ojo medio desviado. Una tapa brillante como retórica gráfica. Y la revista en pocos números agotó su objetivo. De ser la revista que teóricamente acompañaba un momento de crisis y el nacimiento de un nuevo hombre fuerte para la Argentina, el "Señor K", una especie de protagonista de un antiproceso que es el que estamos viviendo ahora, en diez números pasó a ser una revista burguesa que habla de sexo "bizarro" y temas de menor cuantía muy parecidos a los que se hablan, casi genéricamente en el programa *Kaos*. Es decir, menor interés para lo que la revista proponía. El programa *Kaos en la ciudad* tiende a tocar temas que tienen que ver con estos intereses *voyeristas* de la pequeña burguesía que consume estos programas, a la cual pertenecemos todos nosotros.

El fenómeno *TXT* como revista muy bien diseñada (un producto perfecto y de diseñadores gráficos que conozco y aprecio), con un contenido pasteurizado y que de alguna manera parecería ser un nuevo nacimiento de una mirada crítica pero con tapas elegantes, a diferencia de las tapas de la revista *Humor* que recurrían a la caricatura más agresiva para denunciar, tiene que ver con todas estas cuestiones que se relacionan con esta cobertura cosmética contemporánea que no se pierde ninguno de los hábitos *estetizantes* de los 90. No se ha perdido sino que se extraña la posibilidad de implementación tecnológica y de estar a la altura de las circunstancias, pero se está trabajando sobre una falsa conciencia de que estamos real-

> mente retomando una cuestión que, por lo menos a nivel del discurso, está muy lejos de retomarse.

En ese sentido, destaco la intervención de Carlos y lo que nos mostró, porque me parece que es un dato real frente a una facilidad que tiene la clase media argentina informada para comerse sus propias ficciones.

Y en este caso mi reflexión final tiene que ver con que la no comprensión del fenómeno de los 90, que no es solamente un fenómeno de un modelo muy extraño, lo podemos llamar el "modelo argentino". Por ejemplo, según lo que Levinton muestra que tiene que ver con la idea de qué es lo que se tendría que haber hecho con el problema de la basura y los rellenos, parece ser que la Argentina está condenada a aplicar los modelos de manera sucesiva y no simultánea. Es decir, produce una enorme cantidad de basura y nunca se pregunta en el momento en que la produce qué hará con ella y, entonces, hay que venir después a subsanar ese problema y decir: "Ahora con la basura vamos a hacer esto, esto y esto". Pero parecería que el modelo que propicia ese tipo de comportamiento es un modelo creado y fabricado en la Argentina como interpretación deformante, periférica y corrupta de otro tipo de sociedades, de las cuales tenemos una tendencia a criticar solamente algunas partes.

Como conclusión, un análisis más a fondo de la década pasada nos permitiría, a lo mejor, aventurar algunas prudencias hacia el futuro.

Me acordaba, mientras hablaban de una frase de Leopoldo Marechal cuando definía en *Megafon o la guerra*, un libro escrito en los 70, el malambo de los generales como esa etapa de la despolítica argentina a la cual Megafon anunciaba, con la recuperación del cuerpo de Evita, un guerra que iba a tener que ver con la restitución de estos símbolos y esta idea de Nación. Nosotros hemos tenido un malambo de los presidentes y estamos en una etapa de principios de una década. Ya que le creemos más al sistema métrico decimal yo diría: *atenti*. Uno siempre siente que en los años tres, cuatro, hasta el cinco está comenzando algo, después uno siente que está terminando algo, por cierta obligación de simetría.

Sería bueno pensar de dónde venimos mediata e inmediatamente y cómo se construye esta situación. Yo tengo la sensación de que esta "idea K" de algo que tiene que ver con lo nuestro y que rápidamente se lo encuentra y se lo pone en escena y estaba ahí a la mano, es una ilusión que podría ser graciosa; me parece un poco peligrosa y me gustaría que no fuera trágica.

Con respecto a la capacidad de aprendizaje y terminando con esta idea de reciclaje que se tocó varias veces, sí es importante lo que se conserva y no solamente lo que se pierde, conservar el aprendizaje real, concreto, agradable o desagradable de lo que hicimos con las décadas que nos tocaron vivir. Creo que en términos de estas señales que el diseño muchas veces puede dar (nunca es causa pero siempre es uno de los mejores efectos para poder trabajar esta semiótica social que el diseño propone), hay que estar atento porque estamos en una especie de juego de palabras, de cambio de nombres y de nominaciones. Pero, en realidad, transitamos un duelo que no encuentra todavía una solución fácil. Y, para mí, tiene que ver con un análisis bastante deficitario, culposo y *escondedor* de los que hicimos todos nosotros con los años 90. ■



JUAN MOLINA Y VEDIA
ARQUITECTO. PROFESOR CONSULTO DE LA FADU-UBA

V

Un punto interesante de este encuentro es la práctica del diálogo entre discursos que son distintos. Me parece que lo más importante es pensar este momento con gran optimismo, no como un Apocalipsis. Creo que la virtud más importante de esta Facultad y de la Universidad en general, vista a brocha gorda, es que es un lugar donde se pueden oponer ideas distintas. Cosa que siempre ocurrió, por ejemplo, con el movimiento aquel del 56 en el que esta Facultad tuvo muchísimos cambios, cuando se hizo una huelga que duró nueve meses llamada "El cese" y que fue el momento previo a un enfrentamiento entre católicos y gente de izquierda alrededor del tema de la enseñanza libre o laica.

Me echaban de la Facultad y después volvía. En el 66 renunciamos con Mario Soto y una cantidad de gente, volvimos en el 73, en el 74 nos echó López Rega y volvimos en el 85, desde entonces no nos fuimos más. Cuando llegó el 96, estaba seguro de que me iban a echar. Las sorpresas que te da la vida, no se produjo.

La bibliotecaria de nuestra Facultad fue durante muchísimos años Marta Parra. Marta nos llamaba "los unos y los otros" a los grupos que nos sucedíamos en la Facultad. Es decir, que Marta Parra podía vernos desde afuera peleándonos durante cuarenta años y descubrir que entre los "tipos" que se peleaban, que estaban etiquetados, se encuentra gente valiosa. Cuando uno ve el grano fino descubre que las etiquetas no sirven para nada.

Me parece que habría que conservar en la Universidad la posibilidad de polemizar. Y si lo conseguimos con calidad y con altura vamos a unir dos elementos difíciles de conjugar y que están incluidos en el tema que presenté en el concurso de 1986. Tenía que ver con la experiencia del TANAPO, Taller Nacional y Popular, del que participamos en el año 74. La experiencia duró poquísimo, quedó truncada, por lo cual planteé el Taller Total de Córdoba que fue otra experiencia del año 80. Pensé que el desequilibrio en esos talleres de universidades se había producido porque no pudimos conseguir una facultad que fuera capaz de reunir el pensamiento sobre la realidad y sobre el oficio.

Cuando se pensó en la realidad y en el tema político, la política tomó todo y no había oficio. Cuando volví había mucho miedo por los desaparecidos y los muertos. Toda la cátedra de Historia estaba muerta. Mi hermano estuvo preso, se fue; mi padre también. Los que trabajábamos en la Universidad intentamos unirnos y mantuvimos la calma, tratamos de ayudar, decidimos acompañar a los que dirigían. Es decir, un intento por mantener, y creo que se logró, un clima constructivo. Porque lo que están hablando todos ustedes ahora es, por un lado tener ideas, que las ideas sean propias y yo diría que sean auténticas, que uno sea capaz de admitir que el lema de la Revolución Francesa tenía un error porque "libertad, igualdad y fraternidad" la cambiamos por "libertad, diversidad y fraternidad", que es muy distinto.

Muchos movimientos que nacen del racionalismo y que entran en la arquitectura, que quieren medir todas las cosas, terminan ensayando modos de trabajar sobre el mundo para fijarlo en los casilleros racionalistas. Después del funcionalismo y del racionalismo, advertimos algo obvio: que tiene que haber diversidad y que es muy bueno que el sistema permita que la gente produzca otras cosas y no siga hasta el fondo siendo "el Mussolini de su objeto". Pero eso no implica que no haya alguno que quiera darle forma personalmente a una cosa. Y la diversidad está en eso. Hay diseñadores que es muy bueno que hayan hecho lo que hicieron y, otros que es muy bueno que hagan cosas que la gente transforme.

Es importante reemplazar la idea de que una posición excluye a la que le es contraria. Y el tema que me interesa a mí es el de las antípodas Las antípodas son los elementos que están más cerca unos de otros. Incluso, una cantidad de gente que discute y se pelea, muchísimas veces resulta que quiere casi lo mismo. Esa es una observación que hizo un humorista uruguayo muy inteligente que se llamaba Wimpy y que escribía sus libros muy desprolijamente aunque con pensamientos muy serios y fuertes, llenos de humor. Pero

GE | Gonzalo Etchegorry
HG | Horacio González
LA | Leonor Arfuch
CL | Carlos Levinton
EL | Enrique Longinotti
> MV | Juan Molina y Vedia

Me parece que de los 60 en adelante se produjo un relativo ensimismamiento de la arquitectura, que fue máximo en la época de Aldo Rossi, en la que el discurso arquitectónico era cerrado a todo otro discurso que estuviera por fuera y, que además, fue mal leído

> no es ningún chiste saber que la gente a veces se pelea porque quiere lo mismo. Wimpy escribe sobre un matrimonio que se separa: "¿Ustedes por qué se separaron? Porque ni siquiera nos peleábamos".

De mi historia personal, aprendí que etiquetar y el fijar bandos es una de las claves del desastre. Por eso, cuando un pibe no me cree algo me parece saludable, también si me escucha y me entiende pero no me transforma en una especie de dios. No pone mi imagen en una remera. Es peligrosísimo eso. Borges había advertido que una de las cosas más peligrosas que acechaba a un escritor era el éxito. Y cuando definía el tema del diseño argentino, del cual vos hablaste, se refería al idioma de los argentinos y a cómo escribir, decía que él escribía, nomás, y que además era argentino así que probablemente alguien podía descubrir que había un literatura argentina, pero que no se hacía a propósito. Decía que Buenos Aires estaba mucho más representada por un oscuro barrio cualquiera que por La Boca que era un símbolo exagerado *for export* y que el verdadero sabor de la ciudad era más indefinido, era una puesta de sol en Almagro o en Chacarita o en cualquier otro lado.

En ese sentido, la palabra "autenticidad" me parece que tiene que entrar en nuestro diálogo con los alumnos como fundamental. Es decir, que mucho más importante que estar de acuerdo es que las opiniones sean auténticas, que cada uno desee decir lo que está diciendo. Ésta es, entonces, una de las tareas fundamentales de la Facultad: recuperar la autenticidad. Si a la gente le pedís que escriba una memoria descriptiva se ponen duros y empiezan a escribir unos textos rarísimos. Yo digo: no hagan memoria descriptiva, imagínense que están en un bar con unos amigos y les explican en dos servilletas con una lapicera cuál es la idea que están haciendo en el proyecto. Esa es la memoria descriptiva, esa es la idea, lo que uno cuenta de manera suelta.

Actualmente, hay una energía extraordinaria en esta Facultad. Yo propongo que el año que viene lo invitemos de nuevo a Tomás Maldonado para que haga un seminario de una semana acerca de cómo trabajar el tema de los puentes entre los diferentes diseños, independientemente, de que sea una carrera o cinco. Estoy haciendo un puente con Yantorno en un trabajo. Hace veinte años que estoy y quiero conocerlos a todos. Ayer, hubo un desfile de modelos mientras arriba otros alumnos estaban "entregando". Hay bastante energía, aunque hace falta tocar algunos puntos para hacer de eso una estructura interconectada.

Mis hijos estudian Ciencias de la Comunicación; yo conozco esa Facultad "de rebote". El tema del lenguaje y la semiótica en arquitectura llegó en los 60 de la mano de Levi-Strauss y a los arquitectos que adherían les costaba muchísimo entender que el lenguaje de la arquitectura es la construcción. Hay otro nivel, entonces, una vez que te das cuenta de eso la semiótica es útil. Los arquitectos deben entender que la gente vive en las casas que se proyectan y que el proceso sigue, no se termina cuando se termina el proyecto.

Fue muy difícil pero los años 60 se ocuparon de ese tema, en los 70 se produce la politización total de las discusiones de arquitectura de tal importancia que hubo talleres en Córdoba, Taller Total, que para empezar a hacer un proyecto estaban un año y medio discutiendo el modelo de mundo que tenía que haber. Era una cosa impresionante, con los maoístas, los de acá, los otros, con la intoxicación de revistas internacionales sobre polémicas respecto de los 26 tomos de Lenin. Mi madre veía los tomos y le decía a mi hermano: si ustedes leen todo eso no van a poder hacer la revolución. Y verdaderamente, los textos eran sobre cuestiones campesinas de Rusia.

Me parece que lo que está haciendo Carlos es tomar el tema de la realidad en la manera en que deberían tomarla los arquitectos. Los arquitectos tienen como función construir: construir estructuras de ideas, construir instituciones. No estamos para otra cosa que no sea construir. Entonces, a la idea de tirar los puentes entre los diseños la considero importante.

Veo a los alumnos con muchísima energía para tomar iniciativas nuevas, cuando les decís que expresen lo que quieren, no cuando les metes algo que está prefabricado; pero a la vez noto que son casi analfabetos. Entonces, me parece que hay que darle el lugar que merece al tema de la cultura general. No se puede ser casi analfabeto y estar en quinto año de arquitectura. Que lea Marechal, Roberto Arlt, Borges. Para hacer eso hay que revisar la carga horaria que tienen los alumnos. No tienen tiempo de ir al teatro, al cine y están haciendo planillas de aire acondicionado. Si uno anota todo lo que un alumno hace se da cuenta de por qué es analfabeto, nunca va a exposiciones y al final ya ni se le ocurre ir.

Me parece que de los 60 en adelante se produjo un relativo ensimismamiento de la arquitectura, que fue máximo en la época de Aldo Rossi, en la que el discurso arquitectónico era cerrado a todo otro discurso que estuviera por fuera y, que además, fue mal leído; porque acá Aldo Rossi, dijo que la arquitectura era autobiográfica y sus seguidores argentinos: "Toda arquitectura es la autobiografía de Aldo Rossi". No la de cada uno. Rossi no tiene la culpa de que un tipo crea que tiene que hacer lo que él hizo. Como tampoco la tiene Le Corbusier. Los lecorbusianos tampoco entendieron muy bien.

La Facultad tendría que generar movimientos artísticos y culturales, como en el año 50 cuando Lorenzo Gigli y De la Cárcova enseñaban dibujo. Era posible cruzarse con pintores en los pasillos y ahora hace cuarenta años que no hay ni pintores, ni escultores.

Por suerte, la ciudad es más poderosa que la Universidad. La virtud que tiene la Universidad es que es porosa a la influencia de la ciudad; no es rígida. Esa es una virtud notable porque el movimiento moderno entró en la Facultad en la década de los 30 pero en los planes de estudio no entró hasta el 56. Sin embargo, esto de afuera era la clave.

Es bueno admitir diferencias. Por ejemplo, hay talleres que no me gustan pero sostengo que tienen que estar aunque en contra de mis gustos. Tiene que estar ese otro que hace las cosas que a mí no me gustan y hay que dejar que las haga. Compartir este ámbito puede ser un punto donde cada uno, si tiene alguna idea que es distinta, tenga la oportunidad de discutirla con otros. ■

Cultura

JUSTO SOLSONA
ARQUITECTO. PROFESOR CONSULTO DE LA FADU-UBA

V

> JS | Justo Solsona
EG | Eduardo Grüner
AS | Andrea Saltzman
MM | Carlos Méndez Mosquera
EL | Enrique Longinotti

"Veinte años de cultura en democracia" suena demasiado afirmativo. Me parece que el tema es preguntarse qué pasó con la cultura en estos veinte años, con o sin democracia, con democracias distintas y, a su vez, qué pasó en el ámbito en el que uno actúa y conoce, que en mi caso, es la Facultad. Si pudiera cortar ahora diría: "En veinte años, la enseñanza de la arquitectura y la cultura en general de la Universidad adelgazaron, perdieron espesor".

¿Por qué perdió espesor? Será porque, sin querer pensar para atrás, me acuerdo que cuando era alumno, la Universidad aparecía opinando sobre los problemas del país. Cosa que hoy no existe.

Una vez que tuve oportunidad le pregunté al Rector por qué la Universidad no opinaba sobre los conflictos de la Argentina. Me dijo que era complicado y me dio explicaciones que avalaban esta posición. Creo que la cultura en la Argentina no ha prosperado sino que se ha divulgado, tal vez, de una manera mayor y menos profunda, y ha perdido espesor. Con respecto a la disciplina de la arquitectura, estoy absolutamente convencido de que no le ha hecho bien la incorporación de todas las otras carreras. Recuerdo que junto con Tony Díaz fuimos los únicos dos consejeros que votamos en contra de este cambio cuando Dujovne era interventor y Sánchez Gómez, mi socio, era Secretario Académico, porque decíamos que se iba a perder el foco en la enseñanza de arquitectura.

Tal vez el foco en la enseñanza de arquitectura se ha ido diluyendo, a través de lo que se ve de los proyectos, de los talleres y de los arquitectos. Creo que lo que ha sucedido es que esta especie de mundo a lo Bauhaus, que de cierta manera trajo acá como propuesta Tomás Maldonado al principio de la democracia, era un mundo muy fantasioso y, una vez que se armó, la Universidad que lo recibió encantada no hizo ningún esfuerzo para apoyarlo en términos económicos. Es decir, la Facultad en vez de crecer, engordó. Que no es lo mismo, a mi juicio.

Soy un poco monotemático. La enseñanza de la arquitectura necesita de rigor, espacio, una concentración y una obsesión y, a su vez, que eso lo sientan los propios docentes porque es la única manera de enseñar a aprender. Enseñar a aprender es ser exigentes y ser convincentes. Y hoy día, la cultura de esta Casa es más bien una cultura dialoguista. No es una cultura que "va en profundidad" sino que "va en superficie".

Recibí con mucha alegría el golpe forzoso de austeridad que tuvieron gran cantidad de mis alumnos que no pudieron recurrir más a las revistas españolas. Dejaron de producir edificios que otros tipos habían tardado diez años en pensar y los alumnos los resolvían en tres meses o en quince días. Esta especie de austeridad no solamente enseña a

NOTA > 1 Alberto Agrest es doctor en Medicina, realizó estudios de posgrado en Michigan y París; e investigó durante más de veinte años bajo la dirección del doctor Lanari.

pensar a los docentes, sino también a los alumnos. Puede ser que de ahí podamos recuperar, no sé si una cultura propia, pero sí el saber. El saber sin una posibilidad de aplicación es una cultura con "Q", no con "C".

No soy un optimista con respecto a estos veinte años, esperaba mucho más. De la misma manera que esperaba mucho más del período en que esta Facultad estuvo dirigida por grupos estudiantiles de la Franja que me parece que eran afines a mis pensamientos o a mis fantasías. Pero creo que fue un período donde se desperdició muchísimo tiempo en gestiones políticas sin ningún interés. Entonces, esa suma de tiempo no es recuperable, por lo menos hasta dentro de diez o quince años. Esta Facultad se puso gorda y blanda.

A propósito de esto me gustaría leerles algunos fragmentos del libro *Más reflexiones inexactas de un observador* médico, del doctor. Alberto Agrest[1]. Quizás ustedes se pregunten qué puede tener que ver y sin embargo, sus reflexiones sobre la enseñanza de la medicina son aplicables a lo que yo estoy planteando respecto de nuestra facultad y la enseñanza de la arquitectura. Claro, el doctor Agrest, mucho más sugestivamente, exhibe su pensamiento a partir del relato de un supuesto sueño en el cual pasea con Euclides por la ciudad de Buenos Aires y llegan al edificio de la Facultad de Medicina, donde se produce el diálogo que cito: "...me preguntó qué ocurría allí dentro. Le contesté que allí se formaban médicos. El se quedó un poco sorprendido. No le pareció un lugar adecuado para los enfermos. *Graffitis* y pancartas le recordaban más a un mercado del cercano oriente.

Me preguntó si los médicos allí formados cumplían con las exigencias hipocráticas de tener conocimientos, ser responsables y dedicados.

Mi respuesta fue que las autoridades de esa escuela consideraban que los médicos no tenían conocimientos suficientes y adecuados. Me miró sorprendido y me preguntó quién los habilitaba para ejercer. Y le dije que esto lo hacía una oficina de Salud Pública, en este caso el Consejo Profesional.

Euclides me sonrió maliciosamente como si ya tuviera la respuesta y me preguntó cuáles eran las exigencias de esa oficina para la habilitación. Le dije que simplemente alcanzaba con llevar un certificado de la escuela y un diploma de graduación (eso sí, debidamente autenticado). La sonrisa se borró de los labios de Euclides que pareció no entender y me preguntó cómo se conseguía ese diploma. Le contesté que se obtenía aprobando toda las asignaturas de la carrera. Esta vez, Euclides se rascó su calva sorprendido y me preguntó, nuevamente, si esos médicos que nos servían habían aprobado todas las asignaturas. Un poco turbado le contesté que, en efecto así era.

Euclides cerró los ojos y dijo: 'He aquí que debo demostrar uno de estos tres teoremas.
1. Los médicos sufren de enfermedad de Alzeheimer y no recuerdan lo que han aprendido.
2. Lo que han aprendido y se exige como conocimiento no sirve para ejercer la medicina.
3. Han sido aprobados sin tener los conocimientos necesarios.'

Su lógica, como siempre me pareció irrebatible.

Euclides aceptó que el primer teorema era falso. El segundo teorema planteó dificultades para resolver si era verdadero o falso. ¿Se exigían conocimientos inútiles para el ejercicio de la profesión?

Me preguntó Euclides si existía algún mecanismo para decidir este teorema. Me ruboricé: no recordaba que en esa Escuela de Medicina este teorema hubiera sido sometido a demostración de la verdad o falsedad, y no quise mencionar que el trabajo que yo había publicado sobre 'Cualidades deseables en los médicos' en la revista Medicina (Buenos Aires), no parecía haber interesado a nadie.

Recuperé la compostura y le dije que en los exámenes de ingreso a las residencias médicas las preguntas de *multiple choise* eran mejor contestadas por quienes tenían mejores notas en la Facultad.

Euclides no pareció conforme y me preguntó si las preguntas de *multiple choise* (lo pronunció con cierto acento griego) representaban conocimientos útiles para ejercer la

NOTA > 2 Agrest, Alberto, *Más reflexiones inexactas de un observador médico*, Aventis, Buenos Aires, 2002, pp 35-38

>

medicina. Me volví a ruborizar: sabía que eso no era cierto.

Euclides no pudo resolver si ese teorema era falso o verdadero. Llegamos al tercer teorema: ¿Se aprobaban alumnos que no tenían conocimientos suficientes? Euclides esperaba impaciente mi respuesta. Me invadía una profunda vergüenza pero tuve que contestarle que ese teorema era verdadero. Euclides quedó satisfecho: Se había demostrado que los médicos eran malos porque los profesores aprobaban a sus estudiantes a pesar de su falta de conocimientos.

Creí que seguiríamos una marcha silenciosa cuando se detuvo y me preguntó: '¿Por qué los aprueban?' Aclaré nerviosamente mi garganta, con voz temblorosa, sabiendo que toda la lógica matemática no alcanzaría para arribar a esta conclusión, y contesté: 'Los aprueban porque son muchos y no les pueden enseñar'.

Euclides me miró estupefacto (a Euclides debían faltarle veintitrés siglos para llegar a Freud y entender esta conclusión). Tuve que explicarle qué era el sentimiento de culpa: los profesores no le podían exigir a los estudiantes lo que no les habían enseñado, y no les podían enseñar porque eran muchos, y eran muchos porque la carrera era gratuita y el ingreso era irrestricto. Dije todo esto de un tirón para que cada paso sonara como evidente e inapelable.

Para mostrarle que no desconocía la erística (el arte de la disputa dialéctica), con la misma velocidad, pero con un inconfundible acento griego, me preguntó: '¿El ingreso restringido, el cobro de aranceles y un menor número de alumnos garantizan que se obtendrán buenos médicos?' Abochornado tuve que contestar que no, que no se conoce ningún método de selección previa que ofrezca la menor garantía, que no había relación entre cobro de aranceles y buenos médicos, y que un número menor de alumnos no requería una ley sino simplemente mayores exigencias de conocimientos desde el principio de la carrera, con lo que un mero sentido común de autoevaluación limitaría el número."[2]

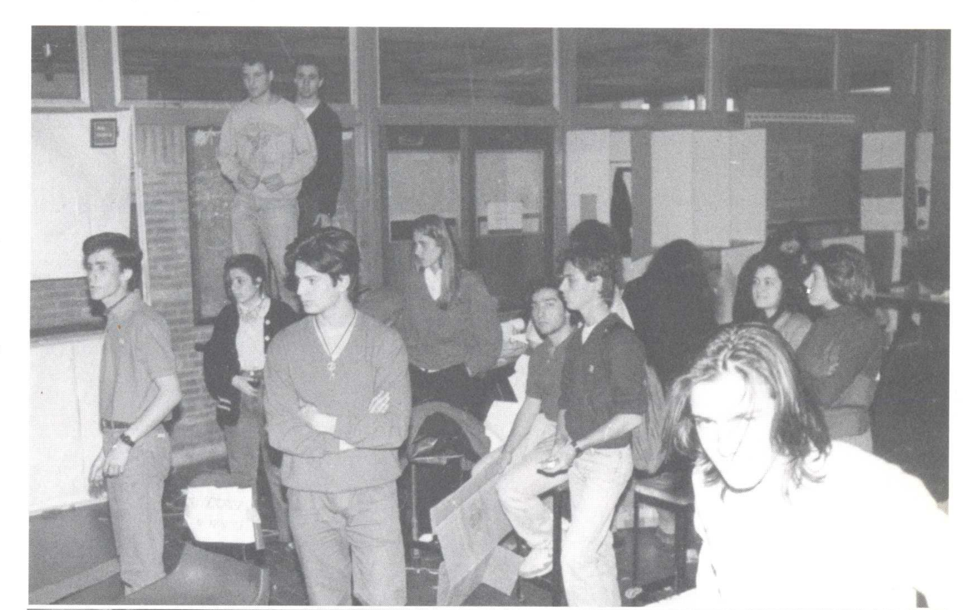
Quiero cerrar diciendo: los veinte años no me parece que hayan sido de crecimiento en la cultura argentina, por más que se desarrollara en democracia, y por fuera de personajes importantes que puedan haber surgido. Me refiero a la cultura y sobre todo a la cultura que da la Universidad de Buenos Aires.

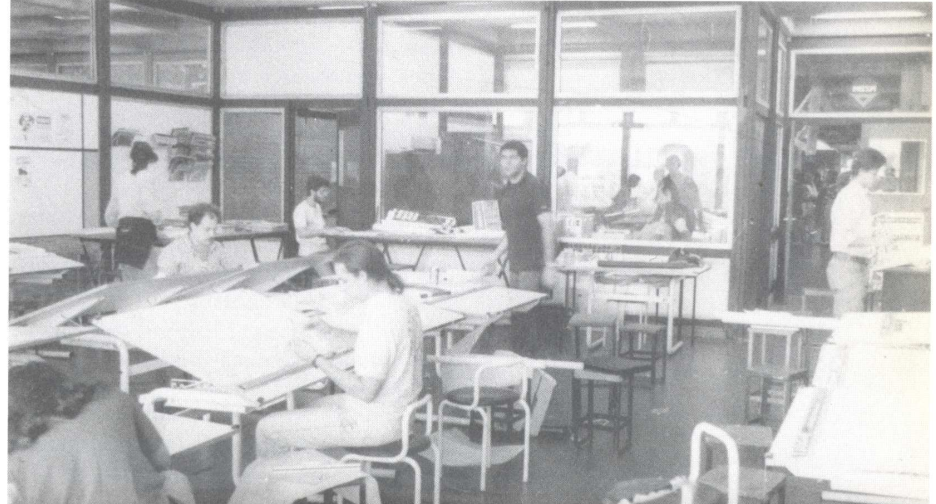
Y retomando las reflexiones del doctor Agrest, coincido en que la manera de selección válida no es el examen de ingreso, ni que los profesores podamos dar más y exigir más. Creo, en cambio que, si a los alumnos se les pide resolver problemas de gran complejidad también se les da la posibilidad de autoevaluarse: muchas veces los alumnos dejan el curso a mitad de año, precisamente porque no alcanzaron a resolver el problema y deciden dejar, cursar otras materias, estar

Quiero cerrar diciendo: los veinte años no me parece que hayan sido de crecimiento en la cultura argentina, por más que se desarrollara en democracia, y por fuera de personajes importantes que puedan haber surgido. Me refiero a la cultura y sobre todo a la cultura que da la Universidad de Buenos Aires.

más preparados y volver. Ese alumno que elige no está aspirando a aprobar raspando, sino que asume una responsabilidad frente al saber y su propio aprendizaje.

Así es como la relación se establece con los proyectos, con lo que los alumnos hacen, su producción, sus aportes siempre innovadores. Y ahora que estoy en este último período de trabajo, que es la Maestría de Diseño, con alumnos que son arquitectos, pasamos a una condición mucho más concreta de la problemática de la ciudad. Me parece que en algo ayudo a que se clarifiquen algunos puntos que forman parte de una especie de cultura demasiado superficial, de cultura periodística. ■





JS | Justo Solsona
> EG | Eduardo Grüner
AS | Andrea Saltzman
MM | Carlos Méndez Mosquera
EL | Enrique Longinotti

EDUARDO GRÜNER
VICEDECANO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES - UBA

V

Había pensado una serie de cuestiones más generales. Pero que, tal vez, tengan algún grado de superposición lateral con lo que decía el arquitecto Solsona. Él, por ejemplo, habló de la "aldea global".

Una pregunta sería si la sociedad argentina es una sociedad *globalizada*. Es una pregunta que tiene una cantidad de implicancias, por supuesto, pero no puede tener una respuesta única porque estamos hablando de niveles muy diferentes.

En el punteo que me llegó, figuran términos como globalización, cambios culturales estéticos, multiculturalismo, minorías urbanas, identidades culturales o nacionales. Es complicadísimo, porque todas estas categorías, estos conceptos están muy estrechamente vinculados y, además, han aparecido como problemáticos precisamente en los últimos veinte o treinta años.

Entonces es muy difícil encontrar en quince minutos un eje que permita la tremenda, dramática, casi me animaría a decir trágica, problemática de todas estas cuestiones. Trágica en el sentido de cómo se han expresado concretamente en un fuertísimo cambio de la misma imagen del mundo en estos últimos veinte o treinta años. Pero estoy hablando de cambios materiales límites, como es el hecho de que ninguna época anterior de la historia de la humanidad, en términos proporcionales a las posibilidades de desarrollo (que un "clásico" hubiera llamado un determinado "modo de producción"), ha sido tan manifiestamente injusta como estos últimos veinte o treinta años. En ninguna época anterior se produjo tal polarización económica, social, política y, por supuesto, cultural.

Entonces, ¿de qué se habla cuando se habla de la globalización? De la globalización se pueden decir dos cosas. En primer lugar, que es muy antigua. Esto no es ninguna novedad puesto que para nosotros, los latinoamericanos, empezó en 1492. En segundo lugar: no existe, no hay tal globalización, es una mentira. Esto se puede decir en varios sentidos.

Samid Amil dice que esto que llamamos globalización es una cosa muy concreta, él la llama "mundialización capitalista", mundialización de la ley del valor. El universo entero ha sido transformado en mercancía y este universo incluye de manera protagónica a la cultura, a lo que en términos generales podemos llamar cultura; no me refiero al sentido restringido de cultura cuando uno habla de las bellas artes, de la literatura, de la filosofía, sino al sentido antropológico, a la producción de lo simbólico. En ningún momento histórico esto que se llama "lo simbólico" tuvo un papel tan absolutamente protagónico como ahora. Tiene que ver con una cantidad de transformaciones también de orden tecnológico, pero fundamentalmente de orden económico y hasta teológico que se

El universo entero ha sido transformado en mercancía y este universo incluye de manera protagónica a la cultura,
a lo que en términos generales podemos llamar "cultura".

han producido con el imperio de la globalización neoliberal.

¿Por qué, siguiendo a este autor, me animo a decir que es una mentira? Samid Amil dice que se puede decir que se ha globalizado, sin ninguna duda, la circulación del dinero, bajo una forma de capitales financieros especulativos. Se ha globalizado todo lo que tiene que ver con la tecnología y, sobre todo, con esa forma dominante de la tecnología que es la informática y con la comunicación de masas, es decir, con la tecnología que produce cismas. Las mercancías con las que se maneja protagónicamente pertenecen a una dimensión simbólica, a una dimensión ya de por sí con sentido cultural. Sin ninguna medida se ha globalizado el comercio internacional. Lo que de ninguna manera se ha globalizado ni se puede globalizar, bajo la lógica de este modo de producción es, por ejemplo, la fuerza de trabajo. No se puede globalizar por la sencilla razón de que la lógica del sistema opera de tal manera que necesita mantener cuotas relativamente diferenciadas de explotación de esas fuerzas de trabajo y obtención diferencial de la ganancia por regiones.

Entonces, no parece casual que en esa polarización social inédita de la que estamos hablando, casualmente los países empobrecidos coincidan con los países que tradicional e históricamente han sido el objeto del saqueo colonial, el objeto de la penetración imperialista, el objeto del racismo. Es decir, coinciden aquellos donde se obtiene una mayor cuota de ganancia con la explotación de la fuerza de trabajo, países marginales desde todos estos puntos de vista y algunos, como casi el continente entero africano, destinados ya no sólo a la marginalidad sino a la desaparición.

Cuando se dice que uno de los efectos de la globalización ha sido la desaparición de las fronteras nacionales e internacionales es una gran mentira. Al contrario, ha sido una profundización, y lo estamos viendo hasta en los efectos políticos y militares. En la actualidad hay una profundización de esas diferencias regionales.

No me gusta apelar a las estadísticas pero a veces son útiles para saber con un poquito más de sobriedad de qué estamos hablando. Se habla de la globalización de la cultura, de la globalización de los medios de comunicación, de los medios de la tecnología informática, y no es cierto. Si uno toma el globo terráqueo en su conjunto, el 10% de la población de ese globo terráqueo que tiene acceso a Internet, en África el 80% de la población no ha recibido nunca un llamado telefónico. No estoy hablando de sofisticadísimas operaciones informáticas.

La sociedad argentina tradicionalmente ha estado abierta a la cultura mundial, preferentemente francesa dirán algunos (sí, a esa cultura francesa que además es en muchos sentidos tan provinciana). Bueno, abierta, digo, a estos fenómenos de globalización y desde otro punto de vista tan cerrada a una visión, a una óptica que permita percibir esta tensión, este conflicto, este tironeo que es el de la propia identidad cultural. Que, en ese sentido, tiene una especificidad con respecto a buena parte del resto de Latinoamérica absolutamente propia. Todos los viejos chistes sobre que descendemos de los barcos; aquel chiste irónico que hacía Borges cuando decía que el argentino es un italiano que habla español, se viste como un inglés y lee libros franceses. Por supuesto que eso de ninguna manera es un argentino. Eso es un porteño de la clase media ilustrada que, en todo caso, se parecerá a un montevideano de la clase media ilustrada.

También ahí uno puede percibir esta captura de una totalidad tan compleja, contradictoria y fragmentaria como es una cultura por una imagen que se solidifica siendo apenas una parte y una parte muy enorme, se solidifica colonizando a la totalidad de esa imagen cultural.

La globalización, desde el punto de vista de la cultura, ha producido nuevas formas de poder. Quiero decir una suerte de colonización de la realidad por las imágenes. Que no es un chiste, no es simplemente una mera *estetización* inofensiva de la imagen del mundo sino que tiene que ver con una suerte de liquidación. Hay una transformación de la propia percepción del espacio. De esto, por supuesto,

JS | Justo Solsona
> EG | Eduardo Grüner
AS | Andrea Saltzman
MM | Carlos Méndez Mosquera
EL | Enrique Longinotti

Y el multiculturalismo donde la coartada de la diversidad sirve para desplazar de la percepción la verdadera diferencia que es punto de conflicto,
el punto de poder que hace que las diferencias no sean todas iguales.

> son los arquitectos, entre otros, los más autorizados para hablar. Pero, se trata de una nueva concepción del espacio y una especie de eliminación de la dimensión temporal, de la dimensión histórica. Todo se ha transformado en un gran escenario de estas imágenes virtuales que tienden a perder su densidad histórica. La ciudades se transforman en grandes escenarios de iconografías. Esto que decía recién el arquitecto, de que las ciudades son las calles y no las vidrieras. Sin embargo, me parece que la tendencia de esas ciudades llamadas "globales" es convertirse cada vez más en especies de grandes pantallas de proyección de estas iconografías también llamadas "globalizadas".

Son interesantes algunos trabajos que comparan este tipo de ciudades como puede ser Tokio, con las ciudades que tienen una historia precapitalista, donde la gran diferencia sería la relación con la naturaleza. En las ciudades globales la naturaleza ha sido absolutamente conquistada y, por lo tanto eliminada, aplastada, desplazada. Mientras que las otras ciudades tienen que negociar, de alguna manera, con a la naturaleza. Es decir, con el universo de lo real.

Si se apela a la globalización de la cultura o al imperio de las imágenes virtuales nos podemos alucinar con que lo real ha desaparecido. Sin embargo, subsumir lo real bajo las imágenes virtuales, es un ejercicio del poder que consiste, fundamentalmente, en ocultar este conflicto que sigue existiendo entre la imagen y lo real.

No quiero dar una visión apocalíptica y decir que está todo perdido, que estamos en el imperio absoluto de la imagen virtual globalizada, lo real está liquidado, pero habría que preguntarse si lo real ha desaparecido en el imperio de las imágenes.

Entonces, un ejercicio del poder es eliminar de la percepción este conflicto entre las imágenes del punto material en el sentido más fuerte y más elemental. Creo que éste es el secreto de lo que se llama la globalización de la cultura y me parece que éste también es un poco el ocultamiento, el secreto de lo que está por detrás de eso que se ha dado en llamar en estos últimos años y que ha tenido gran éxito académico, el multiculturalismo. Y el multiculturalismo donde la coartada de la diversidad sirve para desplazar de la percepción la verdadera diferencia que es punto de conflicto, el punto de poder que hace que las diferencias no sean todas iguales.

En una cultura como la argentina que está tan en crisis, admito que estos veinte años de democracia aparentemente no han garantizado y no tenían por qué garantizar una profundización de la cultura argentina. Porque se debería examinar en qué contexto global, como éste que muy brevemente acabo de intentar describir, se ha inscripto a su vez esa recuperación de la democracia que en otros tiempos también se llamaba formal, democracia jurídica. Sabemos que hay muchos tipos de democracias que no siempre coinciden. ■

ANDREA SALTZMAN
ARQUITECTA. PROFESORA TITULAR DE DISEÑO DE INDUMENTARIA Y TEXTIL DE LA FADU-UBA

V

Cuando se habló de las ciudades y de la cercanía o no de la naturaleza, pensé en el valor de la cultura como identidad. Pude comprobar que ese mismo africano marginado en la ciudad, vivía en una situación terrible ya que si bien tenía teléfono su nivel de vida era absolutamente denigrante y, en contraposición, el que continuaba siendo nómade y establecía contacto con la naturaleza, con la cultura propia, tenía una vida mucho más corta pero digna.

Con respecto a lo que decía el arquitecto Solsona de la *masividad* en la Facultad pensé en cuántos alumnos vienen a la facultad, cuánta gente vive en la ciudad, cuánta tiene o no trabajo, en qué situación están los jóvenes, qué espacio está brindando la Facultad y cual no. Empecé a buscar respuestas para este bombardeo de preguntas. Ahora, el panorama cambió ¿Cómo sigue? ¿Qué decisiones nos toca tomar? Y es un momento tan difícil para entender el contexto que nos rodea, entender lo que nos sucede, incluso entender las herramientas que nos vienen como tecnologías, de comprender qué está viviendo un "pibe" hoy y cuáles son sus necesidades, cómo se lo puede ayudar a construir la Argentina.

Traje un tema más restringido: apunté mucho más a la temática de estos veinte años de la Facultad, y además, lo pensé mucho como protagonista. Tengo un recuerdo muy claro de mi inicio en la facultad, en el 76. Un chico se paró en el examen de ingreso y comenzó a gritar y rápidamente lo agarraron y se lo llevaron a las patadas. La falta de libertad me quedó muy grabada. Cuando terminé en el 83 me quise quedar como docente para ser parte de una Facultad democrática.

En esa instancia creo que fue muy interesante ver lo que son las ganas cuando hay ganas, en un momento especial. La democracia fue un momento muy especial de utopía y esperanza para muchos profesores que volvieron a la Facultad con intenciones de transformarla. Creo que esa fue una oportunidad que viví esos primeros años de Proyectual. También quería aclarar que, en esos tiempos, uno podía estudiar bellas artes o arquitectura si tenía un perfil sobre la forma. De hecho todos los arquitectos se dedicaban a hacer diseño industrial, diseño gráfico o diseño de indumentaria.

Creo que "el textil" es la gran madre de la cultura, si pensás en el principio de los espacios; sí está la cueva, pero los primeros espacios construidos devienen de entrelazar ramas. Y entrelazar es tramar y es "textil", que en muchas culturas sigue existiendo de la misma manera y seríamos muy limitados si no pudiéramos entender como unidad al vínculo entre "casa" y "vestido".

Remitiéndome a las disciplinas, recuerdo que entre el 84 y el 85 se abrieron las carreras Diseño Gráfico e Industrial. Me gustaba el diseño industrial también el gráfico y dije: voy a hacer la carrera. Cuando, después de haber hecho seis años de arquitectura, me enteré de que tenía que empezar de nuevo desde un CBC, no lo podía creer, que todo lo que habíamos hecho no nos daba ningún *background*.

Diseño de Indumentaria se inició en 1989. En el 88 empezamos a trabajar con los programas. Tuve la posibilidad de estar en el inicio, y a mí siempre me gustaron los bordes. Fue una experiencia muy interesante porque, precisamente, fue una experiencia interdisciplinaria y de bordes y de algo de que no existía; no existía ni siquiera el concepto. Así como en arquitectura uno entraba y sabía lo que era el concepto de un arquitecto, nosotros no teníamos ni una definición, ni una cultura en el país del diseñador de indumentaria. Además, en ese contexto, éramos un país de mujeres de muy buen gusto, entonces no había ningún riesgo. Había que vestirse como mandaba la tendencia que venía de Europa y que si decía que se usaba el rojo y el verde todos íbamos vestidos de esos colores, y si era con hombreras no ibas a encontrar nada sin hombreras aunque te quedaran mal.

Entonces, era bastante interesante empezar una disciplina de diseño en ese contexto, con tantos años de proyecto. Era muy interesante el marco de la arquitectura para pensar una carrera de indumentaria. Por otro lado, nos perdíamos el contacto directo con

Y se dieron eventos muy potentes como la 1° Bienal de Arte Joven en el 88, donde del té canasta del desfile se pasó a la plaza de la Recoleta
y donde desfilaban personajes de verdad y personajes que rompían con el modelo.

>

los talleres. Había que empezar a generar una cultura de diseño. Incluso diría que era sorprendente para la Facultad pero también era sorprendente para los industriales y empresarios. Muy pocos decían que era bueno que hubiera una Carrera de Indumentaria. Decían: "¿Para qué? Si mi mujer tiene buen gusto, va, decide, trae y nosotros producimos la tendencia".

Nosotros nos subimos al tren y nos vino muy bien que en ese momento se empezaran a dar movimientos de vanguardia, jóvenes, llamémoslos *under*, que se volcaron al tema de indumentaria. Fueron muy importantes porque tomaron el tema de la vestimenta como una posibilidad de expresión muy fuerte, como una posibilidad de quiebre dentro de la cultura, como la posibilidad de insertar personajes que por muchos años estuvieron muy restringidos. Y se dieron eventos muy potentes como la 1° Bienal de Arte Joven en el 88, donde del té canasta del desfile se pasó a la plaza de la Recoleta y donde desfilaban personajes de verdad que rompían con el modelo. Hoy la idea de "romper con el modelo" ya está instalada, pero en ese momento fue un espacio de libertad.

Todo este surgimiento en Buenos Aires fue una medida muy interesante con espacios que surgían como el Parakultural, Cemento, el Garage Argentino. Muchos habían estudiado arquitectura y se volcaron a la plástica. Recuerdo que un amigo mío diseñador que vive en Nueva York, me contó que se volcó a la indumentaria porque la arquitectura es muy dura y la ruta era tan próxima; era como la comida: "te la *morfabas* y era para vos".

Fue muy interesante porque todo se volvió cada vez más institucional; espacios como Banco Patricios y el ICI que empezaron a vincular gente. Mucha de esta gente se volcó también al video y desde la indumentaria hacia todas las disciplinas afines. En el CAYC se empezaron a hacer muestras, también en el Centro Cultural Recoleta. Ese fue el gran bastión que tuvo la carrera para generar este movimiento cultural.

Como situación de mercado era muy interesante; cuando surgen los primeros egresados las empresas no tomaban gente de indumentaria, tomaban gente de diseño gráfico, porque se usaba el diseño de afuera y se le ponía la marca de acá. Ya había una cultura del diseño gráfico. Entonces, el diseñador de indumentaria no tenía lugar; sí el diseñador gráfico que le ponía la marca a las etiquetas y le daba identidad al producto. No interesaba el producto por sí mismo.

Ciertas marcas como Alpargatas empezaron a absorber esta "movida" más marginal e hicieron concursos y desfiles con más arte y moda que diseño. Pasaron los años, llegó la globalización, los *shoppings*, las marcas y, empezó a ser bastante fuerte esto de imitar un cierto modelo que venía delimitado,



> que era la cuestión de la marca. Había que ser Banana Republic. Todas las marcas argentinas tenían que ser Banana Republic, entonces había que tener *multimarcas* y se debía abastecer a un espectro de veinte o treinta y había que habilitarlo a todas las situaciones de diversidad de uso. Entonces, empezaron a llamar a diseñadores. Por primera vez empiezan a entrar los diseñadores en las empresas, muy restringidos y muy comandados por el área de *marketing* que decía hasta dónde se llegaba, hasta dónde los "loquitos" del diseño podían llegar a generar ideas porque ellos saben lo que se vende y lo que no y traen el modelo de afuera, y lo empezamos a desarrollar y lo "bajamos".

Hubo un aprendizaje bastante fuerte del tema de las marcas. Después las marcas fueron compradas por grandes empresas que, por otro lado, se empezaron a fundir. Empezó a circular la idea de que los diseñadores estaban un poco hartos de seguir lo que les indicaban las empresas y tenían ganas de desarrollar proyectos propios. Y alguna gente, incluso de la Facultad, empezó con pequeños locales o lugares de venta que absorbían a sus compañeros y presentaban una estética diferente, que no era la que venía comandada, bajada por la tendencia. Y les fue bien. Empieza a "moverse esta historia" de Palermo Viejo mientras que a la industria le empieza a ir muy mal. Y los jóvenes comienzan a emigrar. Muchos de los que se quedaron desarrollaron proyectos propios. Y también se dieron estos fenómenos de interrelación del diseño de indumentaria con otras áreas. En esto es interesante, por ejemplo, la Beca Kuitca que absorbió cualquier cantidad del área de indumentaria.

Me parece interesante la gran diversidad de propuestas en cuanto al diseño. Este año hicimos dos muestras que fueron muy lindas, una en PROA y otra en MALBA donde se vio una convivencia de estilos muy disímiles. Lo que llama la atención es que hoy si vos querés seguir otra carrera, porque hay mucha gente de indumentaria que quiere seguir arquitectura aunque parezca muy loco, tenés que empezar desde el CBC y cursar todas las materias igual que hace veinte años.

El año pasado fue un año terrible pero muy rico en la Facultad porque el proyecto era la Facultad, entonces era el lugar donde uno podía generar proyectos y había mucha vitalidad. No sé bien cómo es la relación entre el adentro y el afuera pero creo que en este momento hay entrega y vitalidad para "meterse" en un proyecto. Es interesante.

En la Facultad, generar un proyecto es posible en la medida en que se armen proyectos experimentales interdisciplinarios y no desde "una currícula" donde todos nos empecemos a "matar". Es bueno que la facultad sea anárquica, sobre todo las cátedras. Para eso se necesitan espacios de intercambio, para que se pueda absorber todo eso, si no se produce un gran desperdicio. ■

CARLOS MÉNDEZ MOSQUERA
ARQUITECTO. DISEÑADOR GRÁFICO. PROFESOR CONSULTO DE LA FADU-UBA

Escucho tres sectores. Solsona lucha por su facultad que era la FAU, no tenía la "D", era la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. De repente, viene la democracia con la "D" y viene el diseño con la "D" y le mete el dedo al arquitecto, aparentemente.

¿Qué es esta FADU con "D"? Me va a perdonar el amigo, pero viene el sociólogo y da un "pantallazo" muy inteligente y sutil donde, sobre todo los temas de lo real y virtual están muy bien expuestos con la globalización, donde el proyecto y lo proyectual están un poco más alejados porque está dando una visión desde su punto de vista de sociólogo, como Solsona está dando su punto de vista como arquitecto. Y se suma la tercera intervención que es Andrea, que hace una apasionada defensa del tema de lo textil. Todo esto dentro de una especie de acuerdo con la globalización, con el mundo global, y con la posible *macdonalización* de la cultura. Noto que este proyecto es menos bauhausiano que *macdonaliano*.

Creo que Tomás Maldonado, con su discurso del proyecto moderno abrió un poco las vías a esta especie de inclusión dentro de una cosa cerrada que era la Facultad de Arquitectura de otras tendencias renovadoras. Probablemente se equivocó al suponer, que con un modelo como el del Politécnico, la suma de carreras podía dar un total integrado e intercomunicado.

Creo que si hemos probado algo en estos veinte años es que, por una parte (y apoyo y me encanta el discurso textil) esa carrera funciona; Diseño Industrial está un poco vieja pero se va a actualizar. En general, hoy las carreras están bien, pero sucede que no tenemos una idea integradora que vincule y retroalimente a todas. Esta especie de mito de los tres sectores, el sector comunicacional que suma Diseño Gráfico e Imagen y Sonido, el sector del objeto que son Diseño Industrial y Textil y el sector espacial de la Arquitectura y Paisaje, por de pronto no han logrado una interrelación.

He fracasado en mi intento por relacionar a la gente de Diseño Gráfico con la de Imagen y Sonido. Los egresados de Imagen y Sonido son gente formidable. "No tienen nada que ver". Están en la FADU por una especie de casualidad. Nadie sabe por qué. Podrían estar en cualquier lado.

La gente de Diseño Gráfico es realmente fantástica. En la historia de estos veinte años el diseño gráfico ha avanzado en la cultura argentina. Posiblemente la mayor señal de cultura de comunicación está dada por la cantidad de egresadosde esta disciplina, que tiene muchos problemas, pero con niveles de excelencia.

El arquitecto se ha producido pero nadie se extraña porque tiene una trayectoria. Pero, el problema y la pregunta y, a lo mejor el contexto, es: ¿Somos una Facultad? ¿Nos manejamos integrados? ¿O en el fondo tiene razón Solsona?

JS | Justo Solsona
EG | Eduardo Grüner
AS | Andrea Saltzman
> MM | Carlos Méndez Mosquera
EL | Enrique Longinotti
AD | Aída Daitch

Hemos creado guetos. La *guetización* no funciona.
Es imprescindible replantear el problema con la mirada puesta en el siglo XXI.



Lo que Solsona plantea es que hay una serie de esfuerzos desencontrados, que no hay un aprovechamiento de cada una de las fuerzas. Hablemos de verdad: a Justo Solsona le empelotan los diseñadores y los "textileros" que vienen y le pasan un maniquí por las narices. Pero lo que pasa es que también se da lo contrario, a los diseñadores gráficos les revientan los arquitectos.

Es decir, no se ha logrado en estos veinte años utópicos y románticos tener un centro. En este momento (que no me escuche nadie, ustedes tampoco) creo que hay que reforzar una Facultad moderna de arquitectura que es un gran problema. Que hay, y creo que habría que hacer una Facultad, un gran centro de comunicación y habría que replantear este problema.

Soy un ex publicitario-comunicador que no puede entender que la gente de Diseño de Imagen y Sonido y de Gráfico no puedan armar un equipo, que la gente de Diseño Industrial no trabaje en la marca con los diseñadores gráficos. No, son compartimentos estancos. Hemos creado guetos. La *guetización* no funciona.

Es imprescindible replantear el problema con la mirada puesta en el siglo XXI. ■

NOTA > Las fotos que ilustran este panel, pertenecen a registros obtenidos con cámaras domésticas. A pesar de su baja definición, decidimos publicarlas por su valor testimonial.

V

AD>La mirada es desde mi experiencia de docente del Ciclo Básico Común. El CBC fue el gran gestor de la posibilidad de un intercambio entre distintas disciplinas.

Me parece que, en la Facultad, la aparición de las otras carreras permitió suponer que los errores están en los otros, evitando la mirada crítica de lo propio. No sé por qué te molesta tanto la falta de concentración de los de textil, deberían preocuparte con la misma intensidad las maquetas de arquitectura que se ven por los pasillos.

JS>Las Facultades de la Universidad de Buenos Aires son federaciones de carreras que conviven mal. ¿Por qué? Entre otras muchas razones por problemas económicos. Eso sabemos que condiciona de manera absoluta.

Pero además, venimos de una tradición, y a esto me refiero con poner el carro delante del caballo, estamos acostumbrados a pensar que son las disciplinas precodificadas las que tienen que definir su objeto de estudio.

Hay objetos predeterminados en el mundo y disciplinas predeterminadas y algunas con siglos y siglos de existencia que se ocupan de esos objetos. Hay que pensar las cosas de otra manera. Se trata es de construir. Ni siquiera me gustan los términos "interdisciplinario" o "transdisciplinario".

En esos congresos interdisciplinarios lo que sucede habitualmente es que uno se va con aquello con lo que ya venía antes de ir. Simplemente discutió el arquitecto con el sociólogo, con el historiador y con el matemático, cada uno recitó lo que ya sabía de antes y, no pasó nada.

EL>La arquitectura tiene implícita una formación y una profundización de algunos aspectos que algunos consideran que en su formación son de una densidad y de una solidez que están extrañando. Lo cual ha permitido, por ejemplo, algunos ensayos de pensar en cómo se puede mirar el problema arquitectónico desde una formación de diseño en general. Es como empezar el paso al revés.

En realidad toda la facultad pensó cómo se hacía para salir del continente de arquitectura y pisar la isla móvil de diseño gráfico o cualquier otro diseño. También es cierto y no coincido con la opinión, pero sí con la preocupación: un arquitecto sigue siendo un arquitecto en el mejor sentido del término. Se espera de él una profesionalidad y un conocimiento que dé cuenta de su saber y de su capacitación. Y ese es un movimiento que sigue siendo así, pero que también se cruza con las enormes bifurcaciones que está teniendo el mundo del diseño en general e intersecciones.

Y tal vez sea cierto que la facultad no puede generar en estos momentos un modelo de un profesional múltiple si tiene que absorber como una especie de Leonardo Da Vinci toda la arquitectura, el diseño gráfico, la imagen y el sonido, la indumentaria.

Mi percepción es que las cosas son así por ahora. A diferencia de lo que opina el arquitecto Solsona pienso que el cisma sería una pérdida. Por lo pronto, para las carreras de diseño sería una pérdida. ■

El arte del no saber

GASTÓN BREYER >
Arquitecto.
Profesor Emérito de la FADU-UBA

omencé a escribir, la birome en la mano,
pe, todo se vino abajo y, otra vez, me quedé
a.

salgo más !

s -es decir, se vino a mi mente- aquello

NO ESCRIBIR

NO PENSAR

NO SABER

y regresé a la fuente:

HAY QUE PARTIR DEL NO SABER.

omo que la cosa va a dárseme -a dársenos-
ncia, con algún resto de verdad, algún resto

Lo pensé ayer y en sueños; por lo menos así lo recuerdo, era de madrugada.

PARA SABER BIEN ALGO HAY QUE PARTIR DE CERO

eso me dijo –me fue dicho– en sueños creo, a la madrugada.
Sólo así se garantizaría no estar arrastrando rezagos, los mal habidos restos del festín de la noche.
Para aprender algo, para aprenderlo bien, verdaderamente bien, hay que partir de un pensar sin prejuicios, sin malos recuerdos, sin fobias, ni tormentosos rencores, ni culposos complejos… ¡Nada de mala conciencia!

pero ¿cómo se hace eso? ¿es posible?
¿Puedo hacerlo? ¿lo hice alguna vez?
¡cuántas preguntas!
y la mala conciencia por añadidura.

Si esto suena a don Sigmundo… es pura coincidencia.
Trataré, en primer lugar, de no acordarme de nada ni de nadie.
De ahora en adelante, basta de citas eruditas, toda la vida me pasé citando a otros, que, a su vez, citaban a otros más.
Claro que no es fácil olvidarse del Padre, cuando él ya está instalado y, desde hace tiempo. ¡Pero en fin…!

Lo que importa, en estos casos, es estar en claro con uno

mismo; para pensar y para aprender, primero hay que estar muy claro con uno mismo.
Saber qué tengo y qué no tengo.
Sin eso no puede uno arriesgarse a aprender... y, desde luego, enseñar.
La facultad debiera siempre, obligatoriamente, comenzar por saber qué tiene y qué no tiene el alumno y, desde luego, el docente. Es obvio.

NO SEA QUE LE DEMOS JUSTO LO QUE NO NECESITA

Si, entonces, estoy claro conmigo mismo,
podría arriesgarme a seguir aprendiendo y enseñando.

Por eso, que PARA ENSEÑAR DEBO PARTIR DEL NO SABER.

Esta madrugada se me hizo tan claro... pero, claro, era de madrugada, ahora a medio día la cosa ya se está enturbiando.
De todos modos, la turbulencia también puede ser útil.
Descubrí –después de la madrugada– que la cosa se empieza a enturbiar a medida que la pienso, y que pasa el tiempo.
Al mediodía la cosa –claro– ya se había enturbiado bastante.
Entonces me convencí de que era la "palabra" que se nos había escurrido otra vez.

LA PALABRA ENTURBIA, me dije.

Para las tres de la tarde, la cosa, ya del todo enturbiada, me hizo comprender que ¡a la palabra culposa se le había agregado la palabra escrita!

Ahora sí estaba la cosa del todo turbia.
El lápiz –la birome– enturbia.
La letra escrita es también culposa.

Sin embargo me llamó la atención otra cosa: la hoja de papel.
Esta hoja de papel blanco y en blanco, lisa, sencilla, modesta, sin prisa alguna, posada sobre la mesa, tenía un aire... mitológico...
Me miraba amistosamente, con cariño, esperando todo de mí y eso me dió paz y me dió nuevo ánimo.

Pero cuando comencé a escribir, la birome en la mano, de pronto, golpe, todo se vino a abajo y, otra vez me quedé en la turbulencia.

¡creo que no salgo más!
pensé entonces –es decir, se vino a mi mente– aquello
del ARTE DEL NO ESCRIBIR,
del ARTE DEL NO PENSAR,
del ARTE DEL NO SABER.

y regresé a la fuente.:

PARA ENSEÑAR HAY QUE PARTIR DE NO SABER.

sería algo así como que la cosa va a dárseme –a dársenos– en toda su inocencia, con algún resto de verdad, algún resto de necesariedad.

¡Si yo pudiera rescatar ese resto!

¿De dónde puede dársenos esa pequeña, pequeñísima

parte de verdad, mínima partícula de necesariedad? con un trocito de necesariedad, me dije, yo podría tener derecho a enseñar...por supuesto habiendo antes, mucho antes, aprendido.

UN POQUITO DE NECESARIEDAD, nada más.

Pero después me di cuenta de que ya era demasiado pedir, porque se me hizo muy claro cuánto de "innecesariedad" era ya lo que estábamos dando diariamente.

y pensé: a la enseñanza debemos medirla por el grado o cuota de innecesariedad que podemos hacer soportar a un ser humano, nuestro alumno.

terrible ¿no?

y ahora...pausa, tiempo...

Y vuelvo: debemos arribar a un acuerdo, hoy día se dice consenso.
Pienso que debemos regresar a la conciencia, escuchar lo que ella nos dice, si algo tiene que decirnos.

En ese caso ella nos habla de transparencia.

Debo pues lograr tranquilidad de conciencia y transparencia.
¡Si yo pudiera decodificar toda la masa informe e inmensa de todo lo que me fue dado a pensar en estas últimas ocho décadas...!

¡de todo lo que me obligué a pensar en tanto tiempo!

y, ¿quién –yo mismo, los otros, el Otro, mi Padre, el Padre, la Patria, la Humanidad...– me obligó, me obligaron? en alguna medida –pero no del todo– fueron la Facultad, la Universidad, la carrera, la profesión, el arte, la arquitectura, el diseño, la docencia... ellos fueron los responsables.
sí, pero yo fui su eterno cómplice.

pero, ¿quién estaba detrás?

pensé y pensé y después de un buen rato, me vino la respuesta posible:
la PALABRA, ella era otra vez, la responsable

¡maldita palabra!

¡anatema a la palabra!

la palabra "anatema" viene del griego –cuando no– y quiere decir "ofrenda maldita".
Y, eso mismo, es la palabra, una ofrenda maldita.

Pero, digo yo ahora, cómo haré para librarme de la palabra, nada menos que yo –nosotros– que vivimos de la palabra.
¿Cómo nos librarnos de la ofrenda maldita?

(me acuerdo ahora de la saga de los Nibelungos, del anillo, del oro de Rhin, todo se hunde y desaparece... la ofrenda maldita)

Debo pedir perdón por hablar; debiéramos acostumbrarnos a pedir permiso para usar la palabra.

¡Señores alumnos, perdón por hablarles tanto!

¿pero qué otro recurso me queda?
¿podría acaso enseñar sin hablar?

Recuerden al querido Wittgenstein:
"Aquello de lo cual nada se puede decir, debemos pasar en silencio".

por suerte vino él en mi auxilio.

Sí, eso es, el SILENCIO.
Debo quedar en el silencio; y se hizo el silencio y era ya la hora del té, que para mí es sagrada.

Hice pues una taza de té y tomé el té en el silencio de la tarde, en la maravillosa soledad mía, entre mis cosas.
Y, con ausencia de la palabra, en el silencio y del silencio mismo surgió una cosa, maravillosa.

Vi delante de mí la taza de té y el té y la tetera y la misma mesa con el mantelito a cuadros y, al lado, un florerito con una flor de mi jardín.

Y eran cosas, las cosas, los objetos con sus materiales y formas y colores y todas aquellas cualidades que nos gustan tanto a lo arquitectos.

Y pensé: esas son cosas, entidades, entes, unidades de mi entorno, son mías porque son como yo, que soy una cosa más entre ellas.

Es lo mío, es mi territorio, el de mis cosas.

La Facultad debiera siempre,
saber qué tiene y qué no tiene
docente. Es obvio.
en negrita → NO SEA QUE LE ESTEMOS DANDO

Si, entonces, estoy en claro
arriesgarme a seguir aprendien

en negrita → Por eso que PARA ENSEÑAR DE

Esta madrugada se me hizo ta
madrugada, ahora a medio día la
modos → De todos la turbulencia tamb
Descubrí – después de la mad
za a enturbiar a medida que la
A medio día la cosa – claro-
bastante.
Entonces me convencí que era
bia escurrido otra vez.

en negrita → LA PALABRA ENTURBIA, me dije

Las benditas cosas.
Estoy en mi casa con las cosas mías y ellas están conmigo y hay paz.

La palabra quedó afuera, en la calle, le cerré la puerta.

Ahora sí puedo volver al arte de no saber, porque tengo conmigo las cosas.

Quizá con el arte del no saber, las cosas –a su tiempo– me contarán lo que sí debo saber.

Colofón

Ahora proponemos enseñar con objetos, que son cosas, con objetos solos y haciendo otros objetos, cosas materiales con las manos.

En cuanto a la palabra le "daremos la palabra" digamos así, excepcionalmente cuando no haya más remedio.

Hace varios años hicimos un objeto raro, lo llamamos Objeto Epsilon; después, durante muchos años, seguimos haciendo otros objetos más o menos raros.

De los objetos pasamos a los Juegos, que son como objetos de objetos o simulacros de objetos, objetos quizá a la enésima potencia, también parecen ser como objetos-logaritmos.

Propusimos dos Juegos: "El Juego de las Estafas" y "El Juego del Doncel", ahora estamos trabajando con otros dos: "El Juego de los cuatro antropólogos y de las cuatro antropólogas" y "El Juego del Hombre solo".

Con estos Juegos estamos viendo si es posible armar otro tipo de didáctica, digamos así, una didáctica objetual –libre de palabra– ajustada a una enseñanza de los diseños que trabajan con "objetos objetuales", con cosas, entidades de carne y hueso, y nada más por hoy.

GASTON BREYER.
12/III/04. BsAs.
especial para Contexto.

Colofón

Ahora proponemos enseñar con objetos, que son cosas, con objetos sólos y haciendo otros objetos, cosas materiales con las manos.
En cuanto a la palabra le "daremos la palabra", digamos así, excepcionalmente cuando no haya más remedio.

Hace varios años hicimos un objeto raro, lo llamamos Objeto Epsilon; después, durante muchos años, seguimos haciendo otros objetos más o menos raros.

De los objetos pasamos a los Juegos, que son como objetos de objetos o simulacros de objetos, objetos quizá a la enésima potencia, también parecen ser como objetos-logaritmos.

Propusimos dos Juegos: el "Juego de las Estafas" y el "Juego del Doncel"; ahora estamos trabajando con otros dos juegos: "El Juego de los cuatro antropólogos y de las cuatro antropólogas" y el "Juego del Hombre solo".
Con estos Juegos estamos viendo si es posible armar otro tipo de didáctica, digamos así una didáctica ... libre de palabra – ajustada a una enseñanza ... tuales"

todo esto es un Colofón, como una reflexión final
didáctica en su [illegible]

AUTORIDADES DE LA FADU

DECANO
arq. Berardo Dujovne

VICEDECANO
arq. Guillermo González Ruiz

SECRETARÍA GENERAL > SECRETARIO
arq. Víctor Bossero

SECRETARÍA ACADÉMICA > SECRETARIO
arq. Jorge Iribarne

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
Y BIENESTAR ESTUDIANTIL > SECRETARIO
arq. Eduardo Bekinschtein

SECRETARÍA DE RELACIONES INSTITUCIONALES >
SECRETARIO
arq. Norberto D'Andrea

SECRETARÍA OPERATIVA > SECRETARIO
arq. Rodolfo Macera

SECRETARÍA DE INVESTIGACIÓN
EN CIENCIA Y TÉCNICA > SECRETARIO
arq. Javier Fernández Castro

CONSEJO DIRECTIVO >
CLAUSTRO
DE PROFESORES

TITULARES
arq. Guillermo González Ruiz
arq. Javier Sánchez Gómez
arq. Carlos Gil Casazza
arq. Carlos Terzoni
arq. Horacio Wainhaus
arq. Martín Marcos
arq. Alberto Petrina
arq. Jaime Sorin

SUPLENTES
arq. Reinaldo Leiro Alonso
arq. Hernán Nóttoli
arq. Carlos Lebrero
arq. Rafael Salama
arq. Liliana Calzón
arq. Eduardo Maestripieri
arq. Roberto Amette
arq. Jorge Cortiñas

CLAUSTRO DE GRADUADOS
arq. Daniel Silberfaden
arq. Silvia Blanco
arq. Jorge Sorhanet
arq. Ines Schmidt
arq. Laura Polti
arq. Andrés Petrillo
arq. Matías Gigli
arq. Beatriz Pedro

CLAUSTRO DE ESTUDIANTES
Adriana Alzúa
Alejandro Rath
Nicolás Nucifora
Valeria Leguizamón
Lucas Giono
Gabriel Trebino
Luis Allocati
Mariana Pittaluga

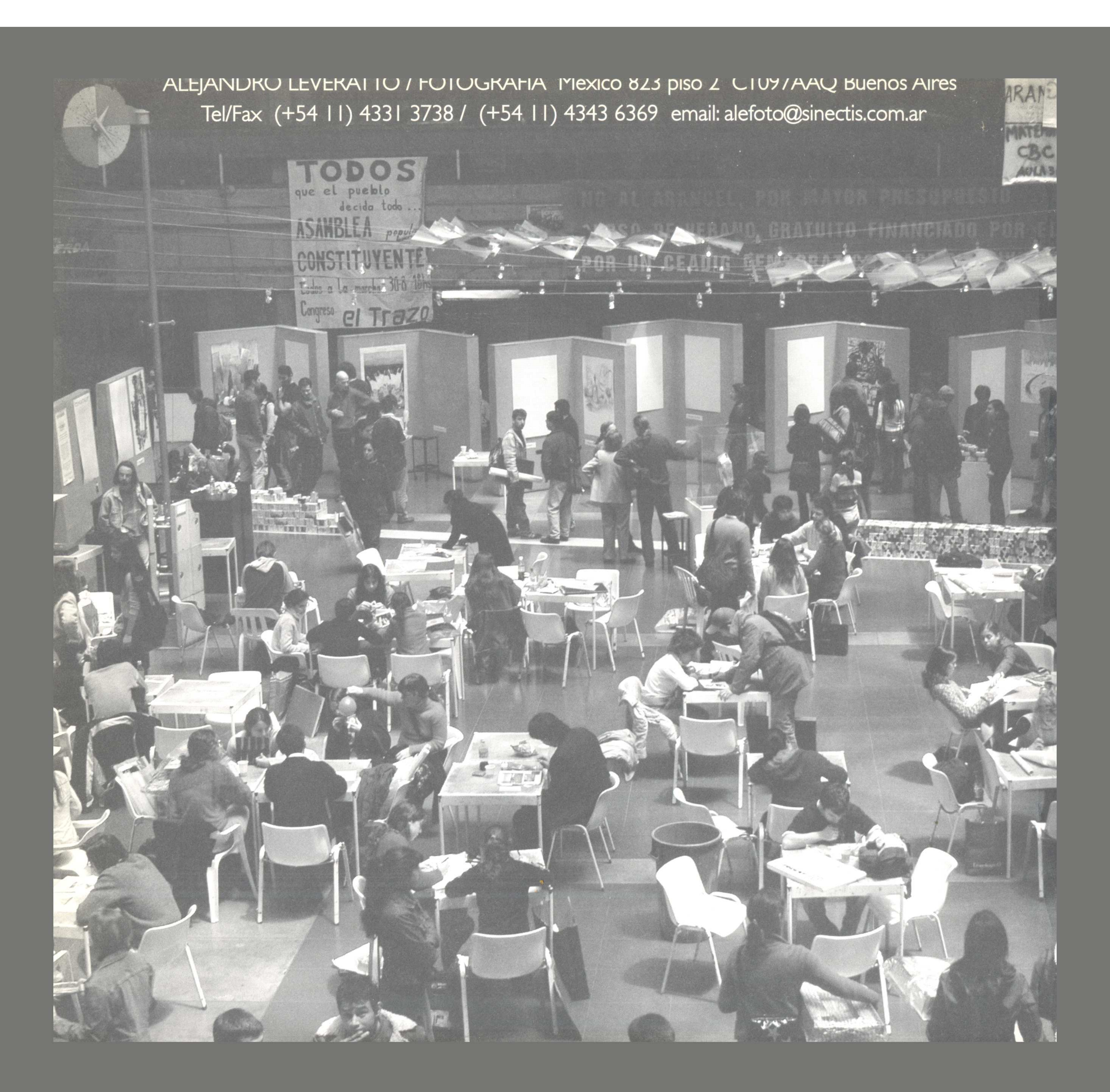
DOCTORADO	• **Programa de Doctorado con orientaciones en:** Conocimiento y Práctica Proyectual / Conocimiento Proyectual y Dimensión Urbana / Conocimiento Proyectual y Dimensión Histórica / Conocimiento Proyectual y Dimensión Tecnológica / Conocimiento Proyectual y Dimensión Comunicacional
MAESTRIAS	• **Planificación Urbana-Regional** (*) / arq. David Kullock • **Diseño Arquitectónico Avanzado** (**) / arq. Justo Solsona
CARRERAS DE ESPECIALIZACION	• **Planificación Urbana-Regional** (*) / arq. David Kullock • **Planeamiento del Recurso Físico en Salud** (*) / arq. Astrid de Debuchy • **Proyecto Urbano** (**) / arq. Berardo Dujovne • **Tecnología y Producción de la Arquitectura** (**) / arq. José Ignacio Miguens • **Historia y Crítica de la Arquitectura y el Urbanismo** (*) / arq. Rafael Iglesia • **Diseño de Mobiliario** (*) / arq. Ricardo Blanco • **Arquitectura Interior** [Planificación y Gestión de Arquitectura Corporativa] / arqs. Emilio Gómez Luengo - Enrica Rosellini • **Teoría del Diseño Comunicacional** (**) / arq. Enrique Longinotti - dr. Jenaro Talens (UV) • **Lógica y Técnica de la Forma** (**) / arq. Roberto Doberti • **Preservación, Conservación y Reciclaje de Edificios de Valor Patrimonial** (*) / arq. Jorge Gazaneo • **Gestión Estratégica de Diseño** [Gerenciamiento de Proyecto y de Diseño] / arq. Reinaldo Leiro • **Gestión Ambiental Metropolitana** (**) / arqs. Roberto Fernández - Carlos Lebrero • **Tasación de Inmuebles y Valoración de Proyectos** (**) / arq. Eduardo Elguezabal • **Diseño de Productos para la Arquitectura** [En trámite de aprobación ante el Consejo Superior-UBA]
PROGRAMAS DE ACTUALIZACION	• **Gestión de la Infraestructura Educativa** / arq. Miguel Cangiano • **Actualización Proyectual** / arq. Jorge Sarquis • **Diseño Digital** / arq. Arturo Montagu
CENTRO DE ACTUALIZACION PROFESIONAL [CAP]	• Cursos de capacitación en temas específicos de renovación constante

(*) ACREDITADA Y CATEGORIZADA POR LA CONEAU / (**) EN TRÁMITE DE ACREDITACIÓN ANTE LA CONEAU

FADU
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

INFORMES
Subsecretaría de Posgrado FADU
Pabellón III, 4º piso; Ciudad Universitaria, Buenos Aires **TE:** (011) 4789-6235 / 36 - **Fax:** (011) 4789-6240
e-Mail: posgrado@fadu.uba.ar / centrocap@fadu.uba.ar • **Website:** www.fadu.uba.ar/posgrado

DIRECCION DE EXPOSICIONES, MEDIOS Y COMUNICACION-SEUBE / FADU [24.05]


ALEJANDRO LEVERATTO / FOTOGRAFIA Mexico 823 piso 2 C1097AAQ Buenos Aires
Tel/Fax (+54 11) 4331 3738 / (+54 11) 4343 6369 email: alefoto@sinectis.com.ar
TODOS
que el pueblo
decida todo...
ASAMBLEA
CONSTITUYENTE
Congreso
el Trazo
NO AL ARANCEL, POR MAYOR PRESUPUESTO
CBC

www.fadu.uba.ar/multiespacio



Sebastián Aduriz
Alberto Laiseca
Gustavo Nielsen
Jorge Wandelow
Estela Marconi
Juan Frid
Daniel Roldán
Martín Santoro
Humberto Massa Montano
Rodolfo Mezzano
Elena Amado
Andrea Moccio
Diego Bugallo
Pablo Lerner
Juan Pablo Depla
Federico Balerdi
Carlos Di Pascuo
Gonzalo Córdova
Nicolás Averbuj
Mauro Bellina
Víctor Radl
Marcela De Zen
Adriana Vázquez
Cristina Quiroga
Carlos Marinic
Luciano Buono
Eduardo Vilar
Robertino Granados
Ao Feng XU
Silvia Barretto
Manuel Hip Lulion
Graciela Barenstein
docentes de los cursos

SECRETARÍA DE EXTENSIÓN

El **área de gestión cultural**, organiza cursos y talleres de extensión cultural, extracurriculares, ubicados en el campo de la educación no formal. Las técnicas que se despliegan en los cursos no requieren conocimientos previos y están abiertos al todo público. Los temas que se abordan son variados y van desde talleres de práctica de escritura, grabado en madera, serigrafía, entrenamiento coral y prácticas de canto, croquis y perspectivas, prototipos de indumentaria, papel hecho a mano, oratoria, ilustración, dibujo humorístico, máscaras en látex, maquillaje FX, representación del espacio escénico, dibujo y representación de autos, moldería experimental, taller de cuento, tipografía china, entrenamiento de actores para cine y TV, y otros más.

Llamanos al 4789-6285, de Lunes a Viernes, de 9 a 20 hs., o vení personalmente al Pabellón III, Planta Baja (sector Río) de la Ciudad Universitaria (Nuñez, Capital). Ciudad de Buenos Aires, Arg.

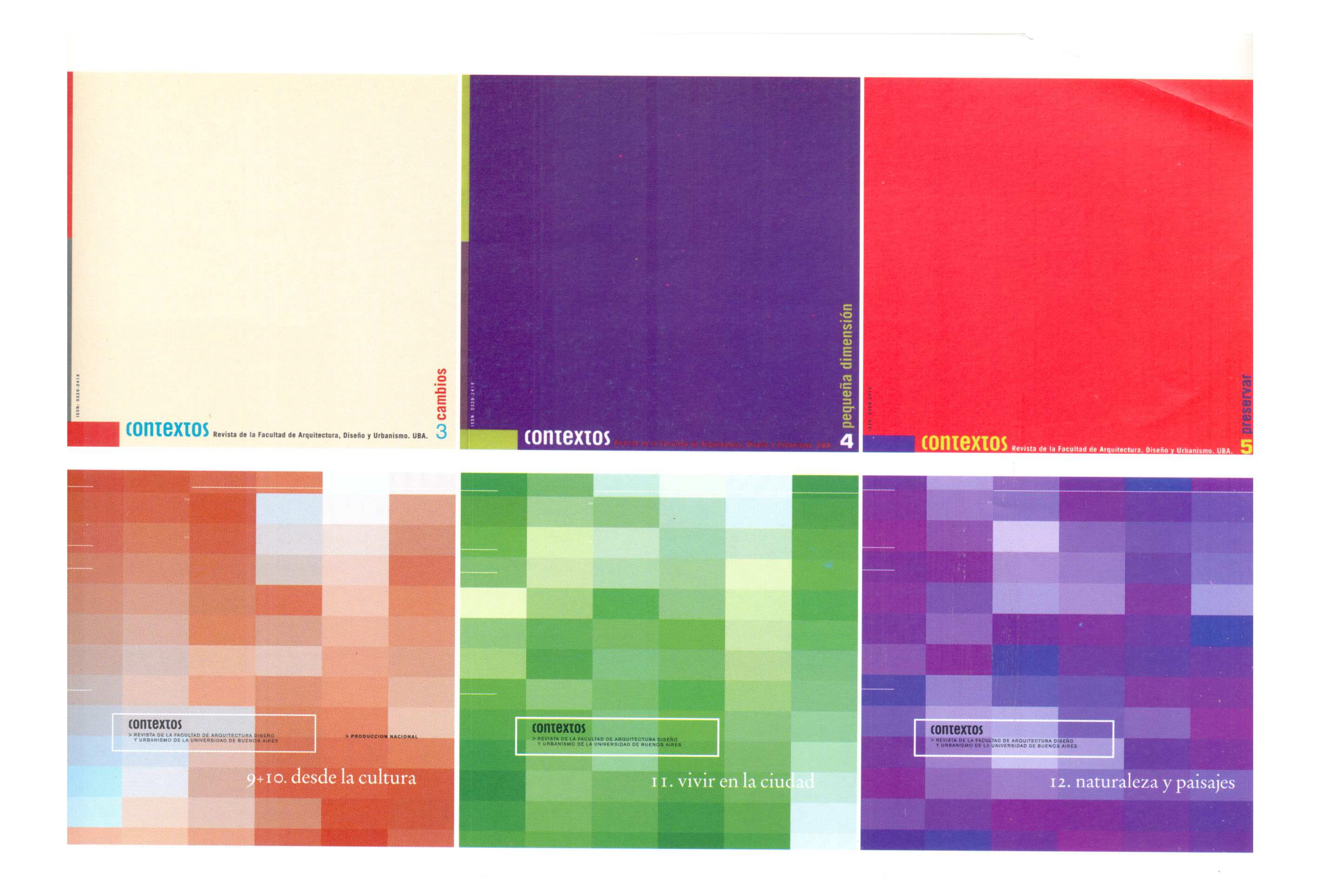
multiespacio **FADU**





contextos

Es la revista académica de la FADU. La publicación es temática. Los temas se plantean como dimensiones o facetas de la problemática de la arquitectura y el diseño en sus aspectos proyectuales, teóricos, didácticos y sociales. Se distribuye a profesores de la FADU, a las facultades de arquitectura, universidades nacionales y extranjeras, organismos públicos, consejos profesionales, asociaciones y entidades afines a nuestra profesión, asesores y, en general, a quienes periódicamente nos envían sus publicaciones.



PUNTOS DE VENTA > **MULTIESPACIO FADU / LIBRERÍA TÉCNICA CP67**

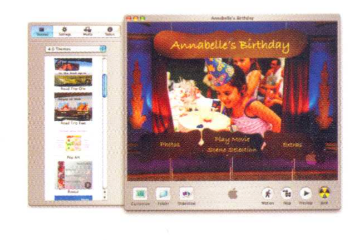
Ciudad Universitaria, Pabellón III, 4to piso.
contextos@fadu.uba.ar
4789-6243

TIRADA > 2000 ejemplares.

Si estás listo para liberar
tu creatividad y
crear algo espectacular,
nada mejor que iLife.

iLife '04





iDVD
Crea tu propio video.

iTunes
Organiza tu música.



iMovie

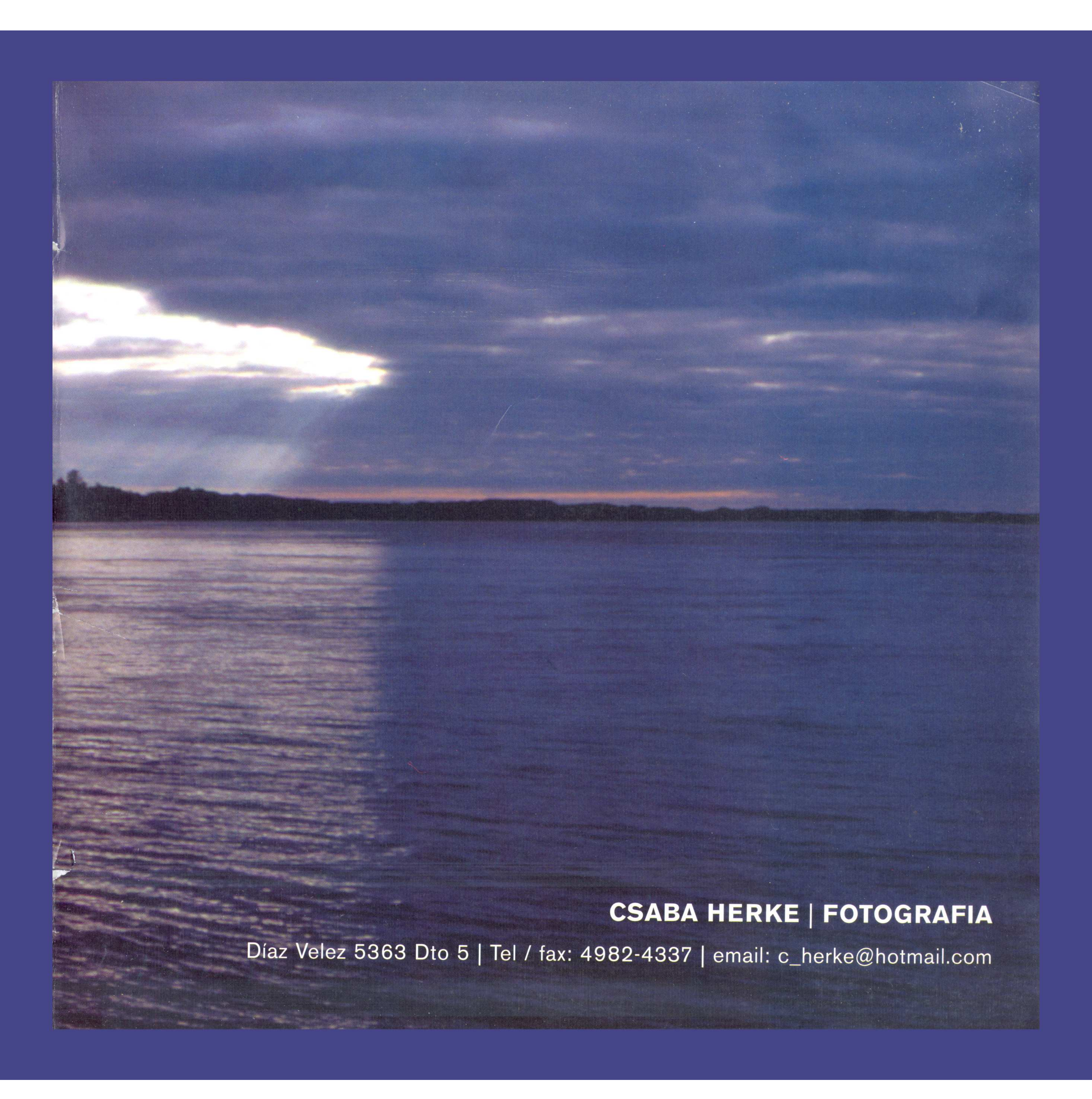


GarageBand



iPhoto





CSABA HERKE | FOTOGRAFIA
Díaz Velez 5363 Dto 5 | Tel / fax: 4982-4337 | email: c_herke@hotmail.com



sistema bois metalic
PIVOT
muebles y tabiques para oficinas
Cabello 3791/ 1º F
Tel. 4802-1605/ Argentina
www.pivot.com.ar






FADU Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
> ISSN 0329241X
> OTOÑO 2004